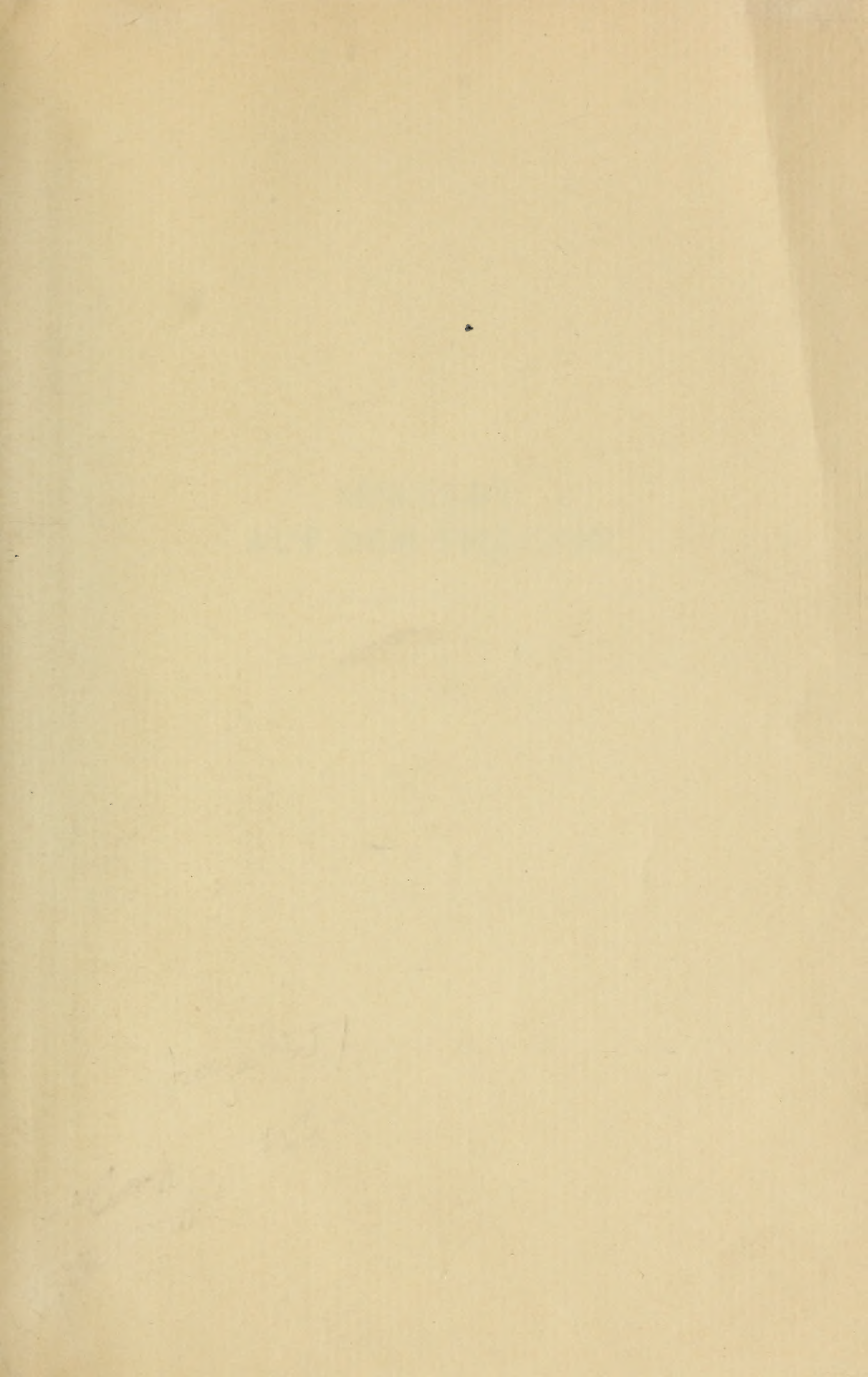
MOZART
AUF DEM THEATER

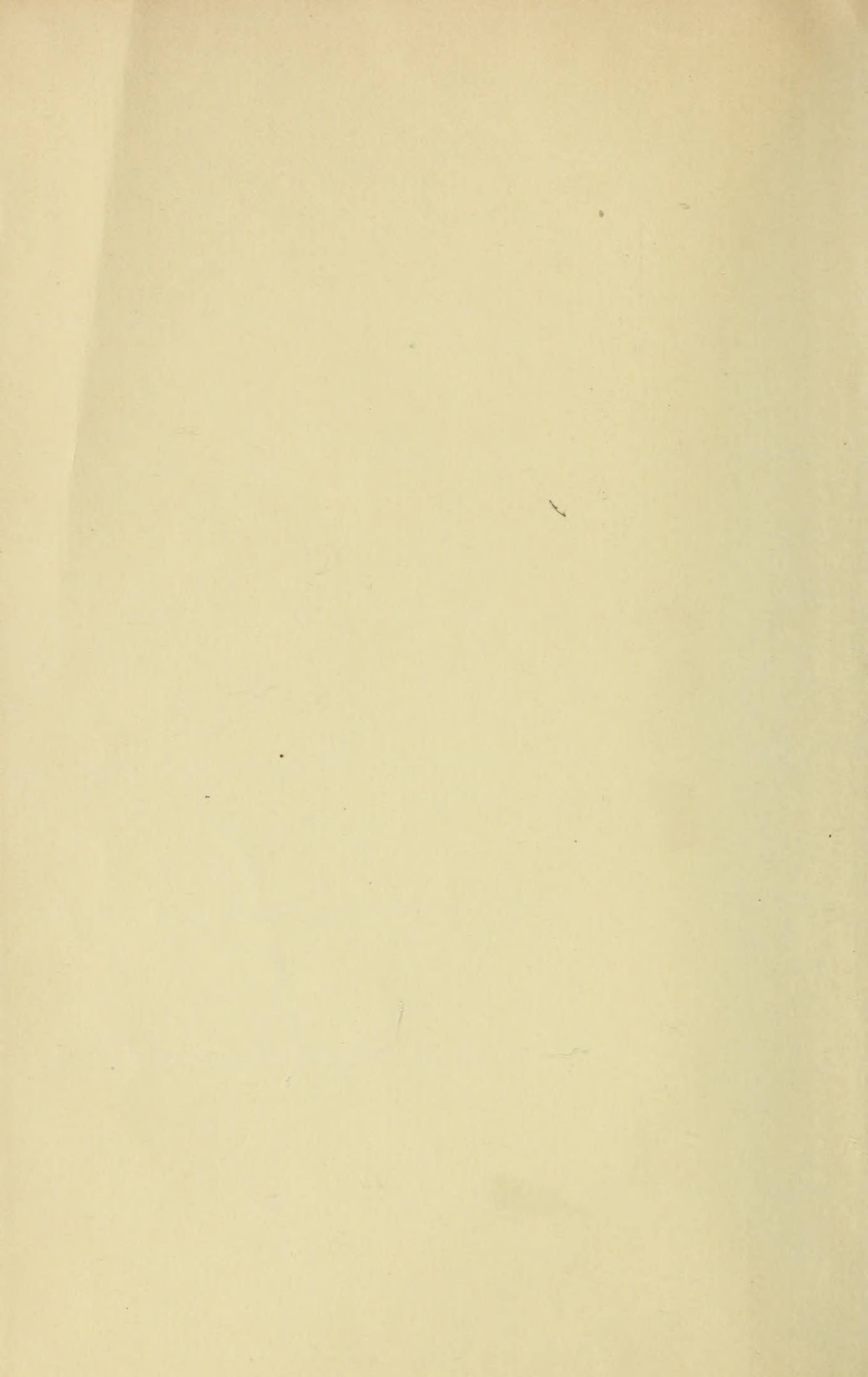
VON
ERNST LERT



VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG







MOZART
AUF DEM THEATER



MOZART

AUF DEM THEATER

VON

ERNST LERT

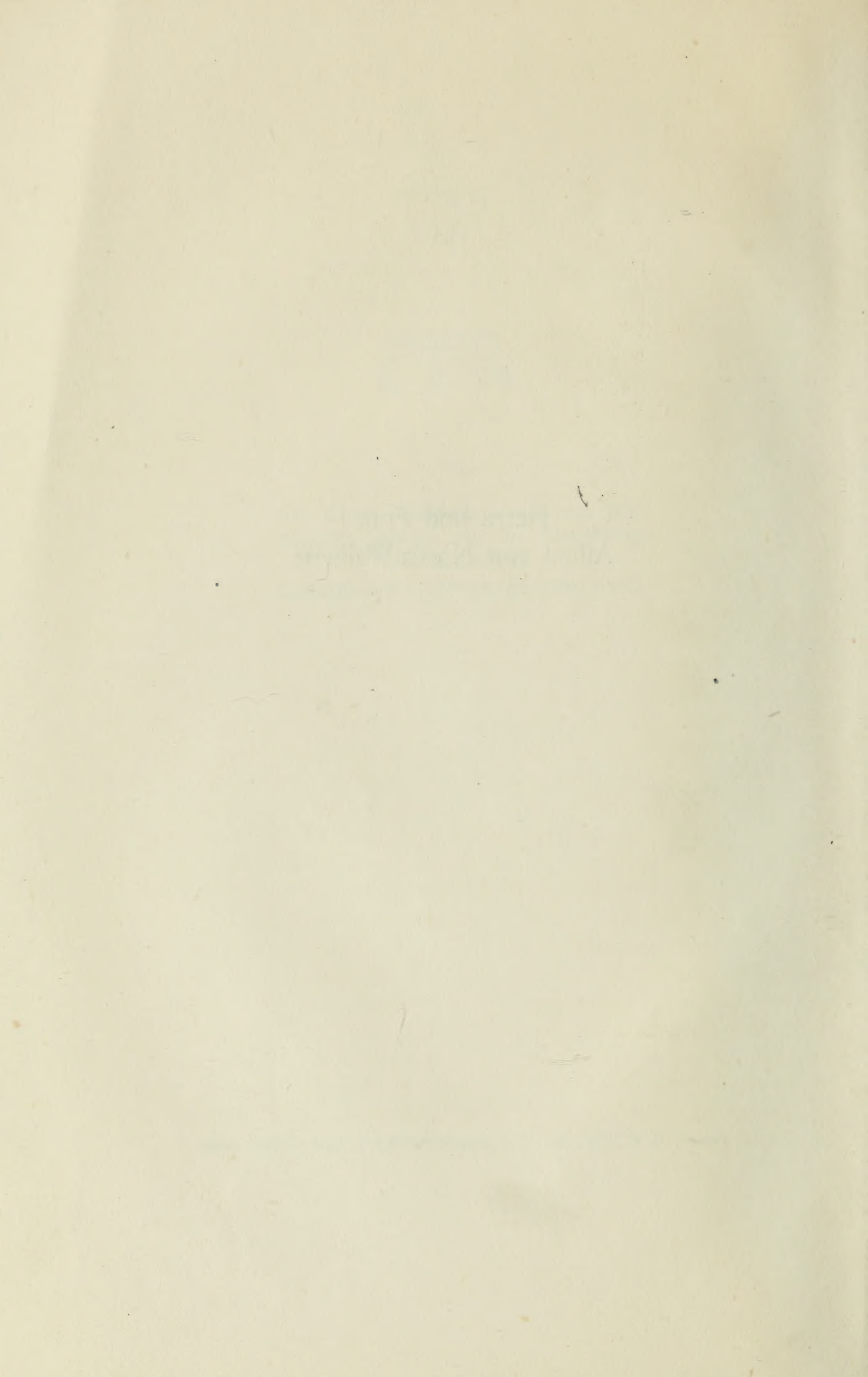
MIT 39 BILDERN

DRITTE BIS VIERTE AUFLAGE

1921
SCHUSTER & LOEFFLER IN BERLIN

2638. Berliner Buch- und Kunstdruckerei, G. m. b. H., Berlin W 35 — Zossen.

Herrn und Frau
Alfred von Nostiz-Wallwitz



VORWORT

Dieses Buch, während einer langen Feldzugskrankheit vorbereitet, ist der erste Versuch, die Oper theatergeschichtlich zu erforschen. Darum hat es das Recht, bei allen den Einzelwissenschaften, die in der Bühnenkunde zusammenkommen, um Nachsicht zu bitten, wenn es nicht in allen ihren Sätteln gerecht ist. Angeregt durch Max Herrmanns ausgezeichnete Forschungen zur Geschichte des Schauspiels, gestützt auf eigene Beobachtungen und Sammlungen, die auf etwa zehn Jahre, also weit vor Herrmanns Publikation, zurückschauen, wagte ich in unmittelbarer Fühlung mit den Vorbereitungen zur Inszenierung eines Mozart-Zyklus die Herausgabe dieser Studien. Da sie von der praktischen Inszenierung ausgingen, um die historische Inszenierung zu rekonstruieren, und dazu deren Vorbedingungen gefunden werden mußten, so führte der Weg von vorne nach rückwärts, von der Anwendung zum Ursprung. Diese Eigentümlichkeit mag die Eigentümlichkeit der Methode erklären und mag auch meinen Standpunkt rechtfertigen. Ich bin so unwissenschaftlich, Geschichte als Selbstzweck für wertlos zu achten und ihr nur für eine praktische Anwendung Berechtigung zuzuerkennen: daher mögen nicht alle Literaturen der unübersehbaren Quellen, die ich übersehen habe, mir als unabsichtlich übersehen angerechnet werden. Denn so manches renommierte Geschichtsbuch bot meiner Arbeit gar nichts. Fast durchgehends auf eigene Wege gewiesen und dabei sehr zur Beschränkung gezwungen, mußte ich oft in ein Wort, in eine Anspielung Resultate langer Beweisführungen pressen, die vorzuführen besonderen Abhandlungen aufgespart bleiben muß. Vor allem gilt dies von den neu eingeführten theatergeschichtlichen Begriffen der Standorteregel, der Fantasie-, Symbol- und Milieubühne, von den Faktoren Spieltrieb, Erotik und Grausamkeit usw. Selbst Mozarts Prinzipien der Diskretion und fallenden Pointe, sein Affektstil und seine Dämonie konnten nicht mit dem ganzen musikphilologischen Beweisapparat vorgeführt werden, sollte das Buch nicht Bände füllen. Beispiele mußten genügen. Schritt um Schritt tauchten mir neue Fragen auf, die ich mehr praktisch-intuitiv als theoretisch-extensiv lösen und nur an Stichproben beweisen konnte. Für die philologische Methode gibt es nun Stoffe in Fülle.

Auch zu umstrittenen Theorien und Methoden mußte ich greifen; doch entnahm ich hier nur Lehren, die praktisch gesichert sind. Von der Rutzschen Typentheorie wandte ich nur die Haupttypen an und ließ die vielen Unterteilungen, in denen besonders Sievers noch experimentiert, für diesmal unbeachtet. In der Mimustheorie Herrmann Reichs bin ich, im Gegensatz zu vielen Philologen, als Theaterwissenschaftler von der Richtigkeit der Reichschen Resultate überzeugt. Daß ich die Oper, an die Reich ein einziges Mal kaum streift, in die Tradition des Mimus einreihen konnte, gab mir die theatergeschichtliche Probe auf sein philologisches Exempel. Die Gegner der Mimustheorie, welche die Volkskomödie seit dem Mittelalter für in den modernen Nationen bodenständig ansehen, bitte ich, statt „Mimus" einfach stets „Volksbühnentradition" einzusetzen; es ist mir ja nicht um die literarhistorische Abstammung aus dem antiken Mimus, sondern nur um die allgemeine theatergeschichtliche Tradition der typischen Figuren und Situationen zu tun.

Daß gerade Mozart von allen Bühnenkomponisten am lebendigsten in dieser Tradition wurzelt und blüht, daß gerade er alle Gattungen des musikalischen Bühnenspiels umfaßt, rechne ich mir zum besonderen Glücksfall an. Da es einzig meine Aufgabe war, Mozart in die Theatergeschichte einzustellen, sah ich von allen musikalischen und ästhetischen Analysen, soweit sie über meinen Zweck hinausgingen, ab. Sie und die biographischen Kenntnisse mußte ich voraussetzen. Sehr viel Mühe machte mir der Mangel an kritischen Ausgaben, besonders der Texte, denn hier versagten für Mozart selbst die musikalisch vorzüglichen Rietzschen Partituren, von den französischen und italienischen Opern und deutschen Singspielen ganz zu schweigen. In diesem Gebiet hat noch so viel wie Alles zu geschehen, um das vorliegende überreichliche Material theaterwissenschaftlich brauchbar zu machen. Die kritische Ausgabe der Mozartbriefe Schiedermairs bot mir zuverlässigste Hilfe. Ich behielt, um Persönliches und Zeitkolorit zu gewinnen, Mozarts Originalorthographie bei. Auch sonst ließ ich möglichst Autoren der Zeit sprechen, um die Atmosphäre des Jahrhunderts einzufangen.

Die zitierte Literatur ist auf einer besonderen Literaturtafel zusammengestellt. Im Text selbst weisen die eingeklammerten Stichworte mit der Seitenzahl auf sie hin. Dadurch befreite ich die Dar-

stellung von jenen Verweisungen und Anmerkungen, die den Leser mehr stören als ihm helfen.

Daß ich meine moderne Inszenierungsgestaltung der Werke Mozarts als Bearbeitungen gegen das im Theaterleben zur Verkehrsgewohnheit gewordene Plagiat urheberrechtlich schütze, soll bezeugen, daß ich meine Inszenierung nicht als allein wahr und allein gültig hinstellen, sondern daß ich sie bloß als meine ganz persönliche Lösung aus den unzähligen Lösungen, die möglich sind, reinlich abgegrenzt und geachtet wissen will. Und selbst da muß ich für den lebendigen Fall noch einschränken. Der Leipziger Mozartzyklus konnte mir die volle Verwirklichung meiner Ideen nicht bringen. Dazu hätte es mehrerer Jahre friedlicher, intensiv auf das Eine gerichteter Arbeit unter eigens geschaffenen Bedingungen bedurft, welchen vor allem der Kriegsbetrieb eines vom gemischten Spielplan lebenden Stadttheaters entgegen war. Für Mozart gibt es kein Bayreuth; aber es könnte ein Salzburg geben!

Für wertvolle Hilfe habe ich zu danken den Herren Prof. R. F. Arnold, Frl. Camilla Birckner, Herrn Karl Birk, Prof. Dr. Doege (Lipperheidesche Köstümbibliothek), Kaiserlichen Rat J. E. Engl, Geheimen Hofrat Prof. Dr. Albert Köster, Georg Richard Kruse (Lessing-Museum), Prof. Otto Lohse, Dr. Robert Lotz, Dr. Eusebius Mandyczewsky (Gesellschaft der Musikfreunde, Wien), Frau Dr. Hertha Michel, meinem unermüdlichen Helfer Herrn Dr. Hermann Michel, Geheimrat Dr. Wolfgang von Oettingen (Goethe-Nationalmuseum), Dr. Kurt Rothe, Dr. Friedrich Schulze (Stadtgeschichtliches Museum, Leipzig), Kapellmeister Bernhard Schuster, Prof. Dr. Rudolf Schwartz (Musikbibliothek Peters), Dr. Valerian Tornius, Franz E. Willmann †, Prof. Dr. Georg Witkowski, Dozent Dr. Wolfgang von Wurzbach, Prof. Dr. Johannes Wolf (Königl. Bibliothek, Berlin), dem Mozarteum in Salzburg, der Wiener Hofbibliothek, der Generalintendanz der Königlichen Schauspiele in Berlin, den Königl. bayr. graphischen Sammlungen in München, der Bibliothek des Leipziger Kunstvereins, der Universitäts-Bibliothek in Leipzig, und endlich meiner Schwester Margarete Lert und meiner Frau. Meinem Verleger Richard Schuster sei für die unter so schwierigen Verhältnissen mit viel Geduld und Mühe bewirkte Herausgabe meiner Arbeit noch besonders gedankt.

Leipzig, im Dezember 1917. Ernst Lert.

VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE

Zu Ostern dieses Jahres wurde das vorliegende Buch der Öffentlichkeit übergeben, und nach kaum einem halben Jahre ergibt sich die Notwendigkeit einer neuen Auflage. Einen so wunderbaren Erfolg hatten Verfasser und Verleger in ihren kühnsten Hoffnungen nicht erwartet. Auch daß der etwas eigenwillige Grundzug des Werkes die Billigung aller fachverständigen Würdigungen errungen hat, war eine frohe Überraschung. Mit tiefem Dankesgefühl nehme ich diese Anerkennung meines Strebens entgegen.

Sehr gerne hätte ich einige Abschnitte des Werkes gedrängter gefaßt, aber die völlige Neuheit des Arbeitsgebietes hätte eher noch größere Ausführlichkeit vertragen als Abkürzungen gerechtfertigt. So hätte ich den ungemein wichtigen Nachweis der Abstammung der Oper aus den volkstümlichen Bühnenspielen des Mimus behandeln müssen, allein der Rahmen der Arbeit ließ mir hierzu keinen Raum. Nur soviel sei bemerkt: Ich gebrauche den technischen Ausdruck: „Mimus“ als Gegensatz zu dem technischen Ausdruck: „Tragödie“ im Sinne der klassischen Dramaturgie. Die Tragödie ist jene dramatische Gattung, welche aus den symbolischen Handlungen und Chören der antiken Liturgie entstanden ist, ihr Ursprung ist die religiöse Symbolhandlung und letzten Endes das metaphysische Bedürfnis im Menschen. Sie ist in unserer Form an das Griechenland des Äschylos und Aristoteles gebunden. Der Mimus aber ist aus den primitiv-dramatischen, pantomimischen Volkstänzen entstanden, sein Ursprung ist die realistisch stilisierte Nachahmung des Alltagslebens, ja der Tierbalz, und sein Ursprung ist letzten Endes das erotische Bedürfnis des Menschen und der Spieltrieb. Der Mimus ist bei allen Völkern autochthon und zeigt trotz der nationalen Verschiedenheiten die gleichen typischen Gattungsmerkmale. Die Helden der Tragödie sind symbolische Charaktere, die des Mimus realistische Typen. Es ist ganz klar, daß die Tragödie auf wenige Stoffe und Charaktere begrenzt bleiben mußte, während sich dem Mimus das mannigfaltige menschliche Leben unbeschränkt darbot. Mit dem Aussterben des antiken Götterkultus fand auch die antike Tragödie der Göttergeschlechter ihr natürliches Ende und lebte nur bei den Gebildeten als dichterische Rekonstruktion des klassischen Ideals bis heute weiter.

Der Mimus aber, die menschliche Komödie, hörte nie auf. Es ist für unseren Zweck gleichgültig, ob die modernen Formen des Mimus, unter denen die Oper eine der wichtigsten ist, von dem Mimus der Antike abstammen, was Reich mit guten Gründen darlegt, oder ob sie in den verschiedensten Ländern selbständig entstanden und ausgebildet worden sind: es ist jedenfalls unwiderleglich, daß die Oper in Form und Charakteren ein Mimusabkömmling ist. Im Geburtslande der Oper, in Italien, wucherte der römische Mimus weiter, als die Tragödie längst gestorben war. Mit Pantomimen und Baletten bereichert, hatten ihn schon die Cäsaren hoffähig gemacht, und von ihnen aus pflanzte er sich über die höfischen Feste des Mittelalters in die Renaissance mit ihrer absichtlichen Wiederbelebung der antiken Feste fort. Die höfischen Balettpantomimen mit ihren Narrenszenen, die commedia dell' arte u. a. sind Kinder der volkstümlichen realistischen Bühnenspiele des Mimus. Mit den Figuren der Teufel, Juden, Krämer usw. drang der Mimus auch in die Mysterienspiele ein. Die einzigen Theaterstücke, welche die Renaissance lebendig kennenlernte, waren die realistischen Lebensdarstellungen der Mimen.

Der Bardikreis wollte die antike Tragödie dadurch wiederbeleben, daß er die antike Gesangsweise der Tragödie rekonstruierte (oder wenigstens zu rekonstruieren glaubte). Allein daß die Tragödie rezitativisch gesungen wurde, ist nur eine äußerliche Sache, nur ein wenig wesentliches von den vielen stilistischen Merkmalen des antiken Trauerspiels. Im Wichtigsten: in ihrer dramatischen Struktur und in ihren Charakteren waren die ersten Opern von den klassischen Tragödien weltenweit verschieden. Wo waren z. B. bei ihnen die drei Einheiten des Aristoteles? Es gab mehrere Schauplätze, ganz frei geschaltet, wie im Mimus. Wo war der enge Kreis der symbolischen Tragödiengeschlechter? Es gab nur bukolische Mythen, also Mimen. Schon die frühe Venezianeroper kam ohne lustige realistische Typen nach Mimusart nicht aus, jeder idealistisch-blasse Tamino hatte seinen derben Hanswurst-Papageno zur Seite. Das wäre — bei Aristoteles! — im klassischen Drama unerhört gewesen. Es sei zugegeben: was Wort und Ton angeht, also rein musikgeschichtlich, mag das antike kultische Drama die Wurzel der Oper sein; theatergeschichtlich aber ist sie ein fester

Zweig der realistischen volkstümlichen Typenkomödie des Mimus. Für Mozart ist diese Feststellung insofern ungemein wichtig, weil die Tragödientheorie gegenüber Mozarts erdgeborenen realistischen Typen und Handlungen völlig versagen muß. Kein Weg führt von der „Orestie“ zum „Don Giovanni“. Aber Leporello ist ein echter Sproß des Sannio.

Für vielfache Hilfe bei der Korrektur der neuen Auflage bin ich abermals Fräulein Camilla Birckner sehr zu Dank verpflichtet.

Leipzig, im Oktober 1918.

Ernst Lert.

INHALT

LITERATURTAFEL

(Opern und Dramen wurden bibliographisch nicht aufgenommen.)

Hermann Abert: Nicolo Jomelli als Opernkomponist. Halle, Max Niemeyer 1908.

— Piccini als Buffokomponist. Peters Jahrbuch XX, Leipzig 1914.

Max Achenwall: Studien über die komische Oper in Frankreich im 18. Jahrhundert und ihre Beziehungen zu Molière. Diss. Leipzig 1912.

Francesco Algarotti: Saggio sopra l'opera in musica 1755. Übersetzt von Raspe: Versuche über die Architektur, Malerei und musicalische Opera. Cassel 1769.

Adolphe Appia: Die Musik und die Inszenierung. München, Bruckmann 1899.

Nicolo d'Arienzo: Dell' opera comica dalle origine a G. B. Pergolesi. Übersetzt von Lugscheider = Musikalische Studien, Heft X. Leipzig, Seemann 1902.

Stefano Arteaga: Le rivoluzioni del teatro musicale italiano. 1785. Übersetzt von Forkel 1789.

Paul Bekker: Das deutsche Musikleben. Berlin, Schuster & Loeffler 1916.

Anton Bettelheim: Beaumarchais. München, Beck[2] 1911.

Giuseppe Galli-Bibbiena: Theaterdekorationen, Innenarchitekturen und Perspektiven. Berlin 1888.

Oskar Bie: Die Oper. Berlin, S. Fischer 1913.

Castil Blaze: L'opéra Italien. Paris 1856.

— L'académie impériale de musique. Paris 1855.

Johannes Bolte: Die Singspiele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger = Theatergeschichtliche Forschungen, Bd. 7, Leipzig, Voß 1893.

Charles Burney: Tagebuch einer musikalischen Reise. Deutsch von Ebeling und Bode. 1773.

Georgy Calmus: Die ersten Singspiele von Standfuß und Hiller = Beihefte der Publikationen der internat. Musikges., II. Folge, Heft VI. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1908.

Friedrich Chrysander: Die Oper „Don Giovanni" von Gazzaniga und von Mozart. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, IV. 1888.

Hypolite Clairon: Betrachtungen über sich selbst und über die dramatische Kunst. Zürich 1798/99.

Hermine Cloeter: Das Freihaustheater. Neue Freie Presse 29. 11. 1912.

Hermann Cohen: Die dramatische Idee in Mozarts Operntexten. Berlin, Cassirer 1916.

Wilhelm Creizenach: Geschichte des neueren Dramas I[2]. Halle, Niemeyer 1911.

Desnoireterres: Gluck et Piccini. 1872.

Eduard Devrient: Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Berlin, Elsner 1905.

Denis Diderot: Paradoxe sur le comédien. 1773 = Œuvres complets de Diderot. Paris 1875, VIII.

Bernhard Diebold: Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts = Theatergeschichtliche Forschungen, Bd. XXV. Leipzig, Voß 1913.

Max Dietz: Geschichte des musikalischen Dramas in Frankreich während der Revolution. Leipzig, Breitkopf & Härtel[2] 1893.

Wilhelm Dilthey: Die Einbildungskraft des Dichters. In: Philosophische Aufsätze, Eduard Zeller gewidmet. Leipzig 1889.

Karl Ditters von Dittersdorfs Lebensbeschreibung. Hsg. von Edgar Istel. Leipzig, Reclam.

Artur Eloesser: Das bürgerliche Drama. Berlin 1898.

Hellmut Falkenfeld: Die Musik der Schlachten. Constanz 1918.

Max Fehr: Apostolo Zeno und die Opernreform. Diss. Zürich 1912.

Kuno Fischer: Über die Entstehung und die Entwicklungsformen des Witzes. Heidelberg, Bassermann 1871.

Eduard Flechsig: Die Dekoration der modernen Bühne in Italien (Renaissance). Diss. Leipzig 1894.

A. Font: Favart, l'opéra comique et la comédie vaudeville au 17e et 18e siècle. Paris 1897.

K. Th. Gaedertz: Das niederdeutsche Drama. Berlin, Hofmann & Co. 1884.

Rudolf Genée: Geschichte der Shakespeareschen Dramen in Deutschland. Leipzig 1870.

— Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels. Berlin, Hofmann & Co. 1882.

Gluck Jahrbuch, 2. Jahrg. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1915.

Goethe: Dichtung und Wahrheit, Gespräche mit Eckermann, Regeln für Schauspieler, Briefwechsel mit Schiller und mit Zelter.

Hugo Goldschmidt: Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts. Breslau 1890.

Hugo Goldschmidt: Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert, I. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1901.

— Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts. Zürich, Rascher & Co. 1915.

E. u. J. Goncourt: Sophie Arnould. Paris 1877.

A. E. M. Grétry: Mémoires ou essais sur la musique. Paris 1789.

Franz Grillparzers Briefe und Tagebücher. Hsg. von C. Glossy und A. Sauer. Stuttgart, J. G. Cotta.

Melchior Grimm: Correspondance littéraire. Übersetzt im Brandenburger Auszug, Bd. VI. 1823: Der kleine Prophet von Böhmisch-Broda.

R. Haas: Denkmäler der Tonkunst in Österreich: Die Bergknappen von Ignaz Umlauf, Bd. XVIII, I.

Carl Hagemann: Regie. Berlin, Schuster & Loeffler, 6. Aufl., 1921.

— Der Mime. Berlin, Schuster & Loeffler, 6. Aufl., 1921.

Martin Hammitzsch: Der moderne Theaterbau. I. Teil. Der höfische Theaterbau. Berlin, Wasmuth 1907.

Wilhelm Heinse: Hildegard von Hohenthal = Gesammelte Werke, Bd. V, VI. Leipzig, Insel-Verlag.

Max Herrmann: Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Berlin, Weidmann 1914.

J. W. Hertel: Sammlung Musikalischer Schriften, aus dem Italienischen und Französischen übersetzt. Leipzig 1757/58.

Hermann Hettner: Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts, II. Bd. Breslau, Vieweg & Sohn 1912.

Alfred Heuß: Das dämonische Element in Mozarts Werken. Zeitschrift der internat. Musikges. 7. Jahrg., Heft 5. Leipzig 1906.

J. A. Hiller: Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend. 1766—70, Bd. 3, 4.

— Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesang. 1780.

Eugen Hirschberg: Die Enzyklopädisten und die französische Oper im 18. Jahrhundert = Publikationen der internat. Musikges., Beiheft X. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1903.

E. T. A. Hoffmanns musikalische Schriften, hsg. von Edgar Istel. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer (1906).

William Hogarth: Analysis of beauty. Deutsch von Chr. Mylius und G. E. Lessing: Zergliederung der Schönheit. Berlin 1754.

A. W. Iffland: Über meine theatralische Laufbahn. Hsg. von E. Scharrer-Santen. Leipzig, Reclam.

Edgar Istel: J. J. Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene „Pygmalion“ = Publikationen der internat. Musikges., Beiheft I. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1901.

Otto Jahn: W. A. Mozart. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1856—59. (Diese erste Ausgabe ist noch immer die beste.)

Albert Jansen: J. J. Rousseau als Musiker. 1884.

Hermann Joachim: Geschichte der römischen Literatur. Leipzig, Göschen 1905.

Victor Junk: Goethes Fortsetzung der „Zauberflöte“ = Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 12. Berlin, Duncker 1899.

Sören Kierkegaard: Entweder — Oder. Übersetzt von O. Gleiß. Dresden, Richter [2].

August Klingemann: Kunst und Natur. Braunschweig, Meyer 1823/28.

Egon von Komorzynski: Emanuel Schikaneder. Berlin, Behr 1901.

W. Kothe: Der junge Goethe und die Bühne. Diss. Berlin 1910.

Karl Kraus: Die chinesische Mauer. München, Albert Langen 1910.

Hermann Kretzschmar: Aus Deutschlands italienischer Zeit. Peters Jahrbuch V, 1901.

— Mozart in der Geschichte der Oper. Peters Jahrbuch XII, 1905. (Beides auch in: Gesammelte Aufsätze, Bd. II. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1911.)

G. R. Kruse: Mozarts „Bastien und Bastienne“.
— Mozarts „Cosi fan tutte“.
Textbücher mit Einleitung. Leipzig, Reclam.

Paul Lacroix: Mœurs, usages et costumes au Moyen-âge et à l'époque de la Renaissance. Paris, Didot 1872.

Paul Legband: Münchner Bühne und Literatur im 18. Jahrhundert = Oberbayrisches Archiv, Bd. 51.

Albert Leitzmann: Mozarts Persönlichkeit. Leipzig, Insel-Verlag 1914.

Ernst Lert: Zur Grundfrage der Operndichtung. Allgemeine Musikzeitung, Bd. 43, 415 ff.
— Die Hamletdarstellungen Chodowieckis. Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft, Bd. 11, 484 ff.
— Ein Institut für Theaterwissenschaft. Akademische Rundschau IV, 503 ff.
— Alte und neue Bühnenbildkunst. Zeitschrift für Bücherfreunde, Bd. 9, 21 ff.

R. v. Lichtenberg: Die Aegaeische Kultur. Leipzig, Quelle & Meyer 1911.

Rudolf Lothar: Das Wiener Burgtheater. Leipzig u. Wien, Seemann 1899.

H. von Mannstein: Geschichte, Geist und Ausübung des Gesanges von Gregor dem Großen bis auf unsere Zeit. Leipzig 1845.

Remond von St. Mard: Betrachtungen über die Oper = Hertels Sammlung musikalischer Schriften. 1757.

A. B. Marx: Gluck und die Oper. Berlin, Janke 1862.

Johann Mattheson: Kern melodischer Wissenschaft. 1737.

C. R. Mengelberg: Giovanni Alberto Ristori. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1916.

P. A. Merbach: Mozarts „Don Juan“. „Die Szene“, Bd.. VII, H. 7/9, 1917.

Metastasio: Dramen. Ausgewählt und hsg. von M. R. Schenk. Halle, Hendel.

E. Meumann: Einführung in die Ästhetik der Gegenwart. Leipzig, Quelle & Meyer[2] 1912.

F. L. W. Meyer: Friedrich Ludwig Schröder. Hamburg, Hoffmann & Campe 1819.

Hertha Michel: Raniero Calzabigi. Diss. Leipzig 1918 (ungedruckt).

Jakob Minor: Christian Felix Weiße. Innsbruck, Wagner 1880.
— Goethes „Mahomet“. Jena, Diederichs 1907.

Paul Moos: Moderne Musikästhetik in Deutschland. Berlin, Schuster & Loeffler 1902.

Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie. Kritische Ausg. von Ludwig Schiedermair. München, Müller 1914.

G. N. von Nissen: Biographie W. A. Mozarts. Leipzig 1828.

Herman Nohl: Typische Kunststile in Dichtung und Musik. Jena, Diederichs 1915.

J. G. Noverre: Lettres sur la danse. St. Petersbourg, Schnorr 1803 f. Übersetzt: Briefe über die Tanzkunst von Lessing und Bode.

Hans Oberländer: Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert = Theatergeschichtliche Forschungen, Bd. XV. Leipzig, Voß 1898.

J. J. Olivier: Les comédiens français dans les cours d'Allemagne, tom. I. La cour Electorale palatine. Paris 1901.

Curt Otzen: Telemann als Opernkomponist. 1902.

Julius Petersen: Schiller und die Bühne = Palästra, Bd. XXXII. Berlin 1904.

Anton Pichler: Chronik des Hof- und Nationaltheaters in Mannheim. Mannheim 1879.

M. Ch. Piot: La methode de chanter à l'opéra de Paris et de Bruxelles pendant le 18e siècle. Bruxelles 1876.

Fr. Pirckmayer: Musik und Theater am Salzburgischen Hofe 1762 bis 1775. Salzburg 1886.

K. F. Pohl: Mozart und Haydn in London. 1867.

Lorenzo Da Ponte von Ceneda: Memoiren. Stuttgart, Franck 1847.

Walter Preibisch: Quellenstudien zu Mozarts „Entführung aus dem Serail". Diss. Halle 1908.

Rudolf Freiherr von Procházka: Mozart in Prag. Prag, Dominicus 1892.

Arthur Prüfer: Das Werk von Bayreuth. Leipzig, Siegel 1909.

Ferdinand Raab: Johann Josef Felix von Kurz, genannt Bernardon. Frankfurt, Rütten & Loening 1899.

Fr. Joh. von Reden-Esbeck: Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen. Leipzig, Ambr. Barth 1881.

Hermann Reich: Der Mimus. Berlin, Weidmann 1903.

Riccoboni: Schauspielkunst. In: Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters, IV. Stück (Lessing). Stuttgart 1750/51.

Hugo Riemann: Musiklexikon. Leipzig, Hesse[6] 1905.

— Grundlinien der Musikästhetik. Leipzig, Hesse[3] 1911.

Fr. M. Rudhardt: Geschichte der Oper am Hofe zu München. Freising, Datterer 1865.

Fr. Rühle: Das deutsche Schäferspiel des 18. Jahrhunderts. Diss. Halle 1885.

Othmar Rutz: Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1911.

Wilhelm Scherer: Geschichte der deutschen Literatur. Berlin, Weidmann[10] 1905.

G. Schilling: Enzyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften. Stuttgart, Köhler 1835/42.

H. M. Schletterer: Das deutsche Singspiel. Augsburg, Schlosser 1863.

— Studien zur Geschichte der französischen Musik III, Berlin 1885.

Chr. H. Schmid: Chronologie des deutschen Theaters, hsg. von Paul Legband = Schriften der Gesellsch. f. Theatergesch., Bd. I, Berlin 1902.

Erich Schmidt: Lessing. Berlin, Weidmann[2] 1899.

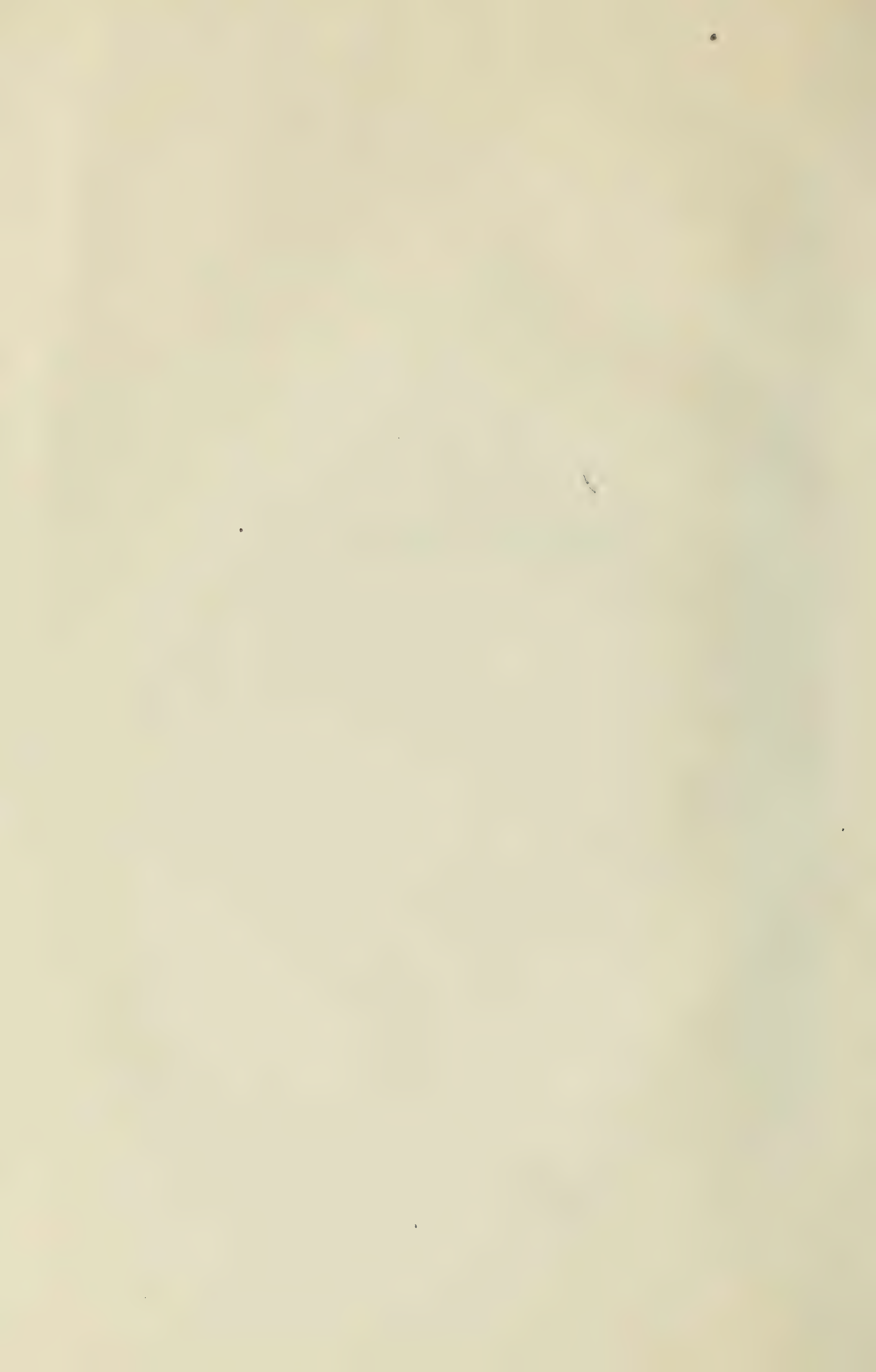
Chr. D. F. Schubart: Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst = Gesammelte Schriften 1839/40, Bd. V.

— Leben und Gesinnungen. Leipzig, Meyers Volksbücher.

Arthur Schurig: W. A. Mozart. Leipzig, Insel-Verlag 1913.
A. F. Seligmann: Ideen und Entwürfe zu einer Don-Juan-Inszenierung = Der Merker, VIII. Bd., Heft 14/15. Wien 1917.
Bernhard Shaw: Mensch und Übermensch. Berlin, S. Fischer.
E. Sievers: Neues zu den Rutzschen Reaktionen = Archiv für experimentelle und klinische Phonetik. 1914, Bd. I, 3.
Georg Simmel: Philosophie der Mode. Berlin, Pan-Verlag.
Josef Sittard: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe. Stuttgart 1890/91.
J. von Sonnenfels: Briefe über die Wienerische Schaubühne. 1768 = Wiener Neudrucke, Bd. VII. Wien, Konegen 1884.
Helene Stöcker: Zur Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts. In: Die Kultur. 1902.
Karl Storck: Der Tanz. Bielefeld, Velhagen & Klasing 1903.
Oscar Teuber: Geschichte des Prager Theaters, II. Bd. Prag 1885.
Oscar Teuber u. A. von Weilen: Die Theater Wiens. Gesellschaft f. vervielfält. Kunst. Wien 1896.
Ludwig Tieck: Dramaturgische Blätter, III. Bändchen. Wien, Schade 1826.
Peter Franz Tosi: Anleitung zur Singkunst. Übersetzt mit Erläuterungen und Zusätzen von J. Fr. Agricola. Berlin, Winter 1757.
Alexander Ulibischeff: Mozarts Opern. Übersetzt von E. Kossmaly. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1848.
Bruno Völcker: Die Hamletdarstellungen Daniel Chodowieckis = Theatergeschichtliche Forschungen, Bd. XXIX. Leipzig, Voß 1916.
Gg. Jos. Abt Vogler: Tonwissenschaft und Tonsetzkunst. Mannheim 1776.
Friedrich Walter: Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe. In: Forschungen zur Geschichte Mannheims und der Pfalz. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1898.
— Archiv und Bibliothek des Hof- und Nationaltheaters in Mannheim. Leipzig, Hirzel 1899.
A. von Weilen: Siehe Teuber.
R. M. Werner: Der Laufner „Don Juan“ = Theatergeschichtliche Forschungen, Bd. III. Leipzig, Voß 1891.
Ch. M. Wieland: Versuch über das deutsche Singspiel.
— Über einige ältere deutsche Singspiele, die den Namen „Alceste“ führen. Beide in: Sämtl. Werke. Leipzig, Göschen 1857, Bd. XXXIV.
T. de Wycewa et G. de St. Foix: W. A. Mozart, sa vie musicale et son œuvre (1756—77). Paris, Perrin et Co. 1912.
Wilhelm Wundt: Physiologische Psychologie. Leipzig, Engelmann[6], Bd. I u. III, 1908, 1911.
Jakob Zeidler: Studien und Beiträge zur Geschichte des Jesuitendramas = Theatergeschichtliche Forschungen, Bd. IV. Leipzig, Voß 1891.



ERSTES BUCH



GANG UND ZIEL DER UNTERSUCHUNG

I.

Wenn wir uns in der Theatergeschichte umsehen und nach Werken suchen, die uns über die bloße Zusammenstellung von Vertragsakten, Briefen und Rezensionen hinaus zeigen wollen, wie das Theater einer Epoche wirklich aussah und wie man auf ihm spielte, so werden wir für die Schauspielbühne sehr wenig, für die Opernbühne gar nichts Aufschlußreiches finden. Hat ja erst die Schule Max Herrmanns mit dem grundlegenden Werk ihres Führers: „Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance“ an der Spitze, das 1914 erschien, angefangen, einiges Licht auf das ganz schauderhafte Dunkel der Bühnengeschichte zu richten. Bisher war, der Tagesanschauung entsprechend, die Bühnenkunst als die Kunst des einzelnen Darstellers angesehen und danach behandelt worden. Erst als man anfing nach dem Bühnenkunstwerk als Ganzem zu fragen, als der Inszenator als sein Urheber in die allgemeine Beachtung trat, stellte sich auch die Forschung auf das Ganze ein und kam zu der Erkenntnis, daß Theatergeschichte I n s z e n i e r u n g s g e s c h i c h t e sei, daß nicht die pragmatische und politische Geschichte des Standes und seiner einzelnen Vertreter, sondern die Entwicklungsgeschichte des Gesamtbühnenwerkes die Aufgabe der Forschung zu bilden habe. Es ist ein gewaltiger Stoff, der unmöglich für einen Einzelnen, unmöglich für eine einzelne Forschergruppe abzubauen ist!

Herrmann und seine Schule gehen philologisch ans Werk. Aus den Texten und Bühnenanweisungen, aus Bildern, Akten und Nachrichten rekonstruieren sie die geschichtliche Aufführung der sie interessierenden Schauspiele. Dabei werden Einbrüche in das Gebiet des Kunst- und Kulturhistorikers notwendig. Allein die philologisch gefundene Ausbeute wird nicht genügend lebendig. Der Herrmannschen Schule fehlen noch die wesentlichen Hilfen der Psychologie und historischen Ästhetik, ihr fehlt vor allem das unentbehrliche Handwerk der theatralischen Praxis. Ich habe auf diese Notwendigkeiten eindringlich hingewiesen (Z. f. Ästh. u. Kw., XI. 484 ff. u. Ak. Rs., IV. 503 ff.) und lege nun hier die ersten Ergebnisse einer erweiterten Forschungsweise nieder.

Das erste Mal ist für die moderne Bühnenforschung das Musikschauspiel zu erörtern. Wie mußte ich mich zu diesem ganz neuen Problem stellen?

Zunächst habe ich vor dem Historiker des Wortschauspiels ein Stück voraus: Den gesungenen Text.

Appia bringt in seinem, sonst von ästhetischen Irrtümern strotzenden Buch eine sehr gültige, wenn auch von ihm allzuweit gedeutete Beobachtung. Er sagt (12f.): „Im Worttondrama empfängt der Darsteller durch die Musik nicht nur die Suggestion für sein Spiel, sondern auch die bestimmte Angabe für dessen genau einzuhaltende Verhältnisse. Er selbst kann in diese Verhältnisse, welche die Musik endgültig festgesetzt hat, nicht einmal den Wechsel der Intensität hineintragen; denn auch dieser ist im musikalischen Ausdruck schon enthalten. Der Umfang und die Bedeutung der Worttondichtung, worunter ich die vollständige Partitur des Dramas verstehe, ersetzen also für den Interpreten dieses Dramas das Leben. Und wie der Schauspieler des bloßen Wortdramas sich die nötige Geschmeidigkeit aneignen muß, um jene Elemente wiederzugeben, die ihm die Beobachtung des täglichen Lebens geliefert hat, so muß auch der Darsteller des Worttondramas sie erringen: Hier jedoch nicht, um sie seinen Beobachtungen dienstbar zu machen, sondern um den formalen Befehlen des in der Partitur verborgenen Lebens gehorchen zu können.“

Die Musik also, die Partitur, hilft mir schon über zwei sehr schwere Probleme der historischen Feststellung des Bühnenstils hinüber: über das Tempo und die Dynamik des Dialogs, da ja Tempo und Dynamik deutlich vom Komponisten vorgeschrieben sind. Würde Appia unter Intensität nur die Dynamik verstehen, so gäbe ich ihm gerne recht, obzwar auch hier die persönliche Wiedergabe viele Unterschiede bedingt, und ein Forte bei Wagner ganz anders klingt als bei Mozart, und das Forte in „Cosí fan tutte“ wieder von dem des „Don Giovanni“ verschieden ist. Wenn aber Appia die Gefühlsintensität als im musikalischen Ausdruck genau vorgeschrieben empfindet, so muß ich aus langer Erfahrung entschieden widersprechen. Nichts ist so vieldeutig wie die Musik, und darum ist für die Ausführung des musikalischen Ausdrucks auch die Partitur mit allen ihren Hieroglyphen bloß ein Text. Und wenn

auch dieser Worttontext — ich gebe es zu — der Willkür der Bühnendarstellung viel engere Grenzen zieht als der bloße Worttext, so hat dennoch der Dirigent, Inszenator und Sänger so viel auffassende Freiheit, daß seiner darstellerischen Ausdeutung der Partitur mannigfacher Spielraum bleibt. Ja, das gefühlshafte Wesen der Musik läßt in seiner Unbeengtheit durch feste Begriffe dem individuellen Gefühl der Ausführenden eine noch viel größere Intensität, wenn auch nicht eine größere Weite frei, als der nur begriffliche Worttext dem Wortschauspieler. Wer hat nicht viel mehr im Grundcharakter verschiedene Darstellungen der Zigeunerdirne Carmen gesehen als des Prinzen Hamlet? Wer nicht, um zur absoluten Musik zu steigen, Beethovens Fünfte bei Weingartner ganz anders gehört als bei Nikisch? Wer nicht schon zwei Konzertführer einander in der hermeneutischen Auslegung eines und desselben Musiksatzes Wort für Wort widersprechend gefunden? Ja, daß es eine Hermeneutik, eine Auslegekunst der Musik überhaupt gibt, widerlegt allein schon Appias Behauptung.

Appia fühlt seine Schwäche und will auch vom Opernsänger Beobachtung des Lebens; zwar nicht, damit er es, wie der Wortschauspieler, nachahme, sondern um den „formalen Befehlen des in der Partitur verborgenen Lebens gehorchen zu können". Mit Verlaub: in der Partitur ist kein „Leben" verborgen, sondern nur Musik. Diese aber lebt ihr eigenes und sehr unverborgenes Leben. Das Leben der Musik gibt keine formalen Befehle, sondern dieses Leben selber ist formal, ist reine Form (Schopenhauer). Die Beziehung auf das „tägliche Leben", den Lebens*inhalt*, verleiht der Partitur erst der Leser, Hörer und vor allem der sie ausführende Darsteller, sei er nun Dirigent, Inszenator oder Sänger; und zwar ist dieses Leben einzig und allein aus der Bewußtseinslage und dem angeborenen und erworbenen Seelenleben des Interpreten heraus gestaltet.

Für unsere Zwecke also wendet sich die Sachlage so: Die Partitur gibt uns Tempo, Dynamik, Melodik und Agogik der gesungenen Rede mit relativer Genauigkeit, und sie gibt uns durch diese Zeichen ganz ungefähr die Spannungs- und Lösungsempfindungen für die Mimik und Gestik an, aber nicht diese selbst. Die Partitur ist uns damit nicht mehr als ein architektonischer Grundriß für die Auf-

führung. Diese in ihrer historischen Form nach diesem Grundriß zu rekonstruieren, ist noch eine ganz große, selbständige Aufgabe.

Die Partitur ersetzt demnach nicht das Leben der Szene, sondern sie gibt ihm nur eine schematische Grundlage. Darum haben wir die bühnliche Darstellung selbst philologisch und musik-philologisch aus der Partitur zu rekonstruieren. Doch dürfen wir nicht die Erfahrung des täglichen Lebens auf die Neugestaltung der historischen Inszenierung anwenden, sondern wir müssen die Spielweise, das Leben auf der vergangenen Bühne wiederzufinden suchen. Zu dieser Arbeit sind uns alle nur möglichen Hilfsmittel recht und billig.

II.

Zuerst stellen wir den allgemeinen Stil der Aufführung fest. Keine Kunst ist so sehr an die Gesellschaftslage ihrer Entstehungszeit gebunden, wie die Musik (Bekker 312 u. ö.). Keine Kunst aber ist auch so mit ihrer Zeit, ja, mit der Mode ihrer Zeit vergehend, wie das Theater. Der Zeitgeschmack in seinen das Theater angehenden Elementen muß damit als allgemeine Grundlage des Bühnenlebens ermittelt werden. Die zeitgenössische Bühnenästhetik ist die Hauptquelle für eine solche Erörterung, und diese Quelle fließt in dem philosophischen Jahrhundert Mozarts glücklicherweise leicht und reich.

Dann entwickeln wir das Schaffen des Dichters und des Komponisten aus seiner Zeitlage heraus. Zu den historischen kommen jetzt auch die persönlichen Bedingungen seines Werkes. Von der ersten Skizze bis zur Aufführung, ja, bis zur letzten Umarbeitung des Bühnenwerkes durch seine Autoren, darf kein Material unbeachtet bleiben. Den „Willen des Meisters", seine „Absichten" vollkommen eindeutig sehen zu können, darf sich nur dilettantische Anmaßung einbilden. Ins Innere der Natur dringt kein erschaffener Geist, geschweige denn essayistische Geistlosigkeit. Aber in gewisse typische Seelenzustände des Autors (beim Schaffen seines Werkes) können wir uns wohl versetzen, wir können dem Künstler nachfühlen. Die Experimentalpsychologie hat uns hier ein feines Werkzeug in der Rutz-Sieversschen Typenlehre an die Hand gegeben.

Die Grundlage dieser Lehre ist im Umriß folgende: „Jede

menschliche Arbeit wird mit einer spezifischen inneren (sei es psychischen, sei es physiologischen) Spannung geleistet, und sie kann nur dann frei, rein und vollständig im Sinne ihres Urhebers aufgefaßt und reproduziert werden, wenn der Versuchende sich in den gleichen Zustand der inneren Spannung versetzt" (Sievers 246). Dieser innere Spannungszustand ruft auch einen gewissen äußeren Spannungszustand hervor, den wir beim Hören oder Spielen eines Musikstückes unwillkürlich, durch die innere Spannung bewirkt, annehmen. „Wer im Theater und Konzertsaal beim Anhören aller möglichen Ton- und Sprechdichtungen die Haltung seines Körpers nebenbei beobachtet, der wird ab und zu bemerken, daß er sich anders hält, wenn er z. B. Werke von Liszt oder Richard Wagner hört, als wenn Bruckner oder Debussy aufgeführt wird. Ebensolche Änderungen in seiner Haltung bemerkt er vielleicht, wenn er selbst am Klavier Werke verschiedener Meister wiedergibt; bei Liszt oder Bach hält er sich straffer als bei Mozart oder Haydn, bei Beethoven anders als bei Mendelssohn" (Rutz 5). Diese Haltung nun ist nur als der, dem betreffenden Werk entsprechende äußere Spannungszustand zu erklären, als jener Spannungszustand, in dem sein Autor das Werk schuf, der jetzt in den Formelementen des Werkes latent ist und auf den Hörer oder Spieler reaktionsauslösend wirkt. Der Spannungszustand des Reproduzierenden ist also derselbe, wie der des Produzierenden. Die Rutz-Sieversschen Experimente sind den Gesetzen jener inneren und äußeren Spannungszustände nachgegangen und haben aus den verschiedenen Körperhaltungen und Spannungen z. B. beim Spielen von Richard Wagner und Mozart verschiedene Typen von schöpferischen Künstlern festgestellt. Jeder Typus arbeitet in einer anderen inneren Spannung und verlangt darum zu seiner Auffassung und Wiedergabe eine andere Körpereinstellung, eine andere äußere Spannung. Kenne ich nun die Gesetze dieser Körperhaltung, so brauche ich diese nur anzunehmen, um durch das entsprechende äußere Spannungsverhältnis auch die richtige innere Spannung zu erhalten. Ich bin also durch diese Methode imstande, mich insoweit in die seelische Situation des Autors beim Schaffen seines Werkes zu versetzen, als es mit dem bloßen Gefühl möglich ist. Durch die Methode Rutz-Sievers kann ich die Gemütslage meines Autors bestimmen, ich kann ihm seine Schaffensarbeit nachfühlen.

Aber noch kann ich ihm nicht nach*denken*. Seine Bewußtseinslage während des Schaffens bleibt mir noch unerschlossen. Allein auch sie kann ich mir bis zu einer gewissen Tiefe aufschließen. Da das Schaffen des Künstlers auf den Tatsachen des erworbenen Seelenlebens beruht (Dilthey), so deuten mir Erlebnisse, Eindrücke und Studien, die der Autor durchmachte, manche Eigenschaft seines Werkes. Für die Betrachtung eines Bühnenkomponisten werden wir demnach alle Erlebnisse, Eindrücke und Studien zusammenzustellen und an sein Werk anzupassen haben, die ihm das Theater und die dramatische Musik boten.

Gemütsspannung und Bewußtseinslage zusammen ergeben den persönlichen Kunststil des Autors. Wie jene beiden Faktoren wechselweise aufeinander einwirken, wie das Werk „letztlich aus einer Einheit der schaffenden Seele entstanden ist“ (Nohl 34), hat Hermann Nohl in der jüngsten Arbeit zur Typentheorie mit eindringlichem Geist dargelegt. So entwickeln wir aus Zeit und Persönlichkeit des Autors sein Verhältnis zum Theater seiner Zeit.

III.

Das Theater selbst muß in seiner allgemeinen Tradition bestimmt werden, bevor die besondere Aufführung bearbeitet wird. Nichts ist konservativer als die Bühne. In keiner Kunst ist eine gewisse Hergebrachtheit der Formen und Formeln allgemeiner als in der Bühnenkunst. Es gibt feste Unterschiede nach Gattungen und nationalen Formen; und innerhalb dieser herrscht eine hierarchische Gebundenheit an den der Gattung eigentümlichen Stil. Die Bühnenkunst ist typisch, nicht individuell; sie will (so sehr die normativen Ästhetiker auch anders kommandieren) Masken, nicht Persönlichkeiten. Für die Oper des 18. Jahrhunderts sind opera seria, opera buffa, opéra comique und Singspiel streng unterschiedenen Gesangs-, Schauspiel- und Inszenierungsfächern zugeteilt, die die stehenden Typen und stehenden Formen dieser Gattungen eifersüchtig abgeschlossen bewahren. Wer darum *eine* Aufführung aus ihnen kennt, kennt sie alle.

Diese strenge Hierarchie und Tradition hat für uns das Gute, daß es genügt, eine einzige Aufführung genau zu beschreiben, um

den ganzen Typus zu haben, und daß zu dieser Beschreibung die wechselseitige Erhellung durch gleichgeartete Aufführungen uns helfen kann, ohne daß wir in unkritische Analogien geraten. Wir suchen also die allgemeinen Grundlagen der Mozartschen Opernaufführungen nach Gattungen festzustellen und halten uns an die fünf Hauptströme, die Mozarts Theaterschaffen befruchteten: Die opera seria mit Jomelli, die französische große Oper mit Gluck, die opera buffa, die opéra comique und das deutsche Singspiel. Innerhalb dieser Gattungen untersuchen wir die Bühnentradition bis zum Eingreifen Mozarts. Wir fragen, welcher Art die Gesangskunst der Fachsänger war, wie sie ihre Partien auffaßten, wie sie sie in Ausdruck, Mimik, Gestik, Stellungen und Bewegungen umsetzten, wie ihr Zusammenspiel, wie das Verhältnis des Spiels zur Musik war; wir fragen nach ihren Masken und Kostümen, nach dem Ort der Aufführung, den räumlichen und technischen Bühnenverhältnissen, nach den Dekorationen und der Beleuchtung. So rekonstruieren wir den Inszenierungstypus der verschiedenen Operngattungen und finden jenes äußere Leben der Szene, das Appia mit seinem besten Willen nicht allein aus den formalen Befehlen der Partitur herleiten könnte.

IV.

In die Entwicklung dieses Bühnenlebens stellen wir endlich Mozarts Werke hinein. Und dabei ergibt sich uns beim ersten Überblick eine überraschende, von den Mozartforschern bisher unbeachtete Universalität des Bühnenkomponisten Mozart, die er nur noch mit seinem Verwandten im künstlerischen Typus teilt, mit Goethe. Denn Mozarts Schaffen umfaßt alle Gattungen der Opernbühne. Die opera seria ist mit der Karnevalsoper „Idomeneo“, welche zugleich an die französische Oper und Gluck anschließt, und mit dem Huldigungsfestspiel „La clemenza di Tito“ vertreten; die opera buffa, durchsetzt mit den Elementen der opéra comique, in dem Schäferspiel „Bastien und Bastienne“, der burlesken Operette „La finta giardiniera“, dem musikalischen Lustspiel „Le nozze di Figaro“ und der opera buffa „Così fan tutte“; das deutsche Singspiel ist als reiner Typus der Gattung in der „Entführung aus dem Serail“, als deutsche Märchenoper in der „Zauberflöte“ geschaffen. Alle Gat-

tungen aber überragt das shakespearehafte, in die Zukunft weisende Musikdrama, das Dramma giocoso „Don Giovanni". Sogar eine Ballettpantomime für den Reformator des Balletts Noverre ist in „Les petits riens" erhalten.

So umspannt das Gesamtwerk dieses einzigartigen Bühnengeistes die gesamte Theaterwelt seiner Zeit, ja unserer Zeit, und sein Beispiel ist wie kein zweites geeignet, den ersten Weg in die Bühnengeschichte des Musikschauspiels zu eröffnen. Zu dieser Universalität des Schaffens kommt noch das Glück hinzu, daß alle Hauptwerke in den kurzen Zeitraum des Jahrzehntes von 1781—1791 fallen, und daß ihre Uraufführungen fast alle auf das deutsche Theater kamen. Der historische Querschnitt durch die Zustände der Opernbühne im 18. Jahrhundert braucht also weder in der Zeit, noch im Raum weit auszuladen. Er wird dafür an Intensität gewinnen und den Vergleich der einzelnen Kunstgattungen durch die Gleichzeitigkeit ihrer Vorstellungen erleichtern. Dazu kommt noch, daß gerade in jenen Jahren das Theater seine große Revolution durchmachte und Mozart in ihr für den künftigen Stil der deutschen Musikbühne jene Bedeutung erhält, die Goethe für die Schauspielbühne besitzt. Von der Sturm-und-Drang-Oper des „Idomeneo" läutert er sich zur Klassik der „Zauberflöte" hinauf, in der er sich mit Goethe vereinigt.

DIE ENTWICKLUNG ZUR WELT UND IHRER BÜHNE

I.

Mozart gehört in seiner Gefühlsanlage zum Rutzschen Typus I, der nach Nohl in seinem geistigen Wesen ungefähr dem naiven Künstler Schillers, als welcher dem sentimentalischen entgegengesetzt ist, entspricht, wie dem Diltheyschen Typus des pantheistischen Lebensgefühles, der sich scharf von dem Typus „des Idealismus der Freiheit und der Person" unterscheidet. Es ist einfach wunderbar, wie restlos sich Mozarts Wesen in den allgemeinen Charakter dieses ersten Typus fügt.

Mozart gehört nach Rutz (Register: Mozart) zu der kalten Unterart des Typus I, jener Art, die mit ihm auch Goethe und Schubert teilt: „In leichtem, behendem Flusse läuft ihre ganze Lebensbetätigung, ihr ganzes Schaffen dahin. Dramatische Kraft, Leidenschaftlichkeit, wie sie im Wesen moderner Italiener, wie Verdi, Leoncavallo, Mascagni wirkt, auszudrücken, blieb ihnen versagt. Ausgenommen sind nur Mozarts ‚Don Giovanni‘ und ‚Titus‘“ (Rutz 69). Der Gemütsstil von Mozarts Werken, das ist der, trotz der Verschiedenheiten im Werke „ein und derselbe Komplex von Wesensmerkmalen, welcher immer wiederkehrt“, also die „Einheit des Ausdrucks“ (Rutz 429), zeigt deutlich die fallende Bewegung, wie sie Nohl an allen Künstlern dieses Typus beobachtet. Diese fallende Bewegung bei Typus I gibt seiner Kunst das Mühelose. „Wo die Bewegung sich erhebt, tut sie es nur, um wieder zu sinken. So entsteht die Wonne der Hingabe, des Hingezogenwerdens in diesen Tönen, die süße Kampflosigkeit und das Getragenwerden, diese Leichtigkeit der Bewegung, wie in der Musik Händels und Mozarts.“ (Nohl 18.) „Typus I lebt in der individuellen Mannigfaltigkeit der Welt, hingegeben an die Fülle der Gestalten. Diese Musik ist im Grunde immer homophon, ihr tiefster Sinn erscheint in der Gestalt der Melodie, deren Länge und deren Reichtum das Zeichen seiner Kraft ist, und in dem Wechsel der Melodien mit seinen Überraschungen. Es ist kein Suchen nach einer fremden Tiefe da, die Tiefe ist gelegen in der Tatsache des genialen Lebens, das sich in diesen Melodien und diesem harmlosen Wechsel offenbart. So ist die Struktur dieser Musik lose und mehr die eines Nebeneinanders, wie auf einer Ebene. Das Gefühl genießt seine Zustände in der Wiederholung . . . Dieser Typus ist der des pantheistischen Lebensgefühls. Er lebt, wie das Schiller von seinem naiven Dichter gesagt hat, ungebrochen und unmittelbar in sich und mit der Welt. Wie Simmel das bei Goethe gezeigt hat, der von dem, was man Moral nennt, nichts wissen will und alle diese dunklen Erfahrungen möglichst von sich entfernte; sie werden vielleicht schweigend verehrt, aber er sucht ihre Tiefe nicht auf. Sittlichkeit ist hier immanente Form und negativ gewendet: Resignation . . .“ (Nohl 26 f.) Aus dieser Ungebrochenheit und Naivität des Lebens und Schaffens, aus dieser Hingegebenheit an das, was ist, kann nur eine Kunstübung

entstehen, die die Welt darstellt, wie sie ist. Diese Kunst ist realistisch.

Da der Realismus keinen sehnsüchtigen Zwiespalt zwischen dem Ideal und Leben im Schillerschen Sinne kennt, da er kein Pathos der Distanz bewegt und so das Treiben, Aufstreben, Sehnen und Sichverklären des Typus II (Schiller, Beethoven) im letzten Grunde nicht kennt, so strömt auch sein Gefühlszentrum nicht über sein Verstandeszentrum hinaus (vgl. dazu 109 f.). Darum atmen die Werke von Mozarts Kunst bei allem heißen und milden Fühlen in einer gewissen Art Kühle und Abgeklärtheit. „Es will so scheinen, als ob bei der kalten Art überhaupt die Gefühlssphäre im Menschen nur in eingeschränkterer Weise in Erregung gerät“ (Rutz 420).

Besonnenheit, reale Bewußtheit im Schaffen, kennzeichnet diesen Künstlertypus auch in Mozart. Daher kommt es, daß wir von ihm nur ganz wenige Äußerungen zur Theorie der Musik und Bühnenkunst besitzen, und daß selbst diese Äußerungen nur beiläufig und immer auf einen ganz wirklichen, realen Gegenstand fallen. Er kennt und fühlt keinen Zwiespalt zwischen Kunst und Leben, über den er nachdenken und philosophieren müßte. Seine Weltanschauung ist sein Weltgefühl. Er schreibt auch kaum über Eindrücke, die er empfängt. Das Theoretisieren ist seiner Natur fremd und war auch unter den Musikern damals nicht üblich (Jahn II, 298 f.). Aber die Eindrücke wirken unmittelbarer als beim sentimentalischen Typus, wo sie erst durch die Reflexion durchgehen müssen. Sehr charakteristisch für dieses Verhältnis von Erlebnis und Dichtung ist der von Rochlitz (Jahn I, 386) berichtete Zug: „Wenn Mozart mit seiner Frau durch schöne Gegenden reiste, sah er aufmerksam und stumm in die ihn umgebende Welt hinaus; sein gewöhnlich mehr in sich gezogenes und düsteres als munteres und freies Gesicht heiterte sich nach und nach auf, und endlich fing er an zu singen oder vielmehr zu brummen, bis er endlich ausbrach: ‚Wenn ich das Thema nur auf dem Papier hätte!‘ und wenn sie ihm etwas sagte, daß das wohl zu machen sei, so fuhr er fort: ‚Ja, mit der Ausführung — versteht sich! Es ist ein albern Ding, daß wir unsere Arbeiten auf der Stube aushecken müssen!‘ So regt die Natur unmittelbar den Maler zu malerischen, den Dichter zu poetischen, den Musiker zur musikalischen Produktion an.“

II.

Deshalb ist es so schwer, dem Bildungsgang Mozarts, der nicht wie Goethe über sein Leben und Schaffen Aufzeichnungen machte, nach den äußeren Eindrücken und Einflüssen zu folgen. Was wissen wir denn von seinen Studien?

Musik ist ihm Natur, ohne Theoriestudium hat schon das Kind improvisiert und komponiert, aber die Praxis lernt er unermüdlich. „Überhaupt irrt man, wenn man denkt, daß mir meine Kunst so leicht geworden ist. Ich versichere Sie, lieber Freund, niemand hat so viel Mühe auf das Studium der Komposition verwendet als ich. Es gibt nicht leicht einen berühmten Meister in der Musik, den ich nicht fleißig, oft mehrmal durchstudiert hätte“ (Leitzmann 88), sagt er einmal. Ein einziges musiktheoretisches Buch erwähnt er: Abt Voglers „Tonwissenschaft und Tonsetzkunst“, das er von Cannabich in Mannheim entleiht, liest und eindringlich seinem Vater empfiehlt. Da er eifrig um die Meinung des Vaters über das Buch besorgt ist, ja es ihm aus Paris sogar zuschickt, so muß es ihn wohl tiefer berührt haben (Br. I, 212 f.). Vogler, der bei aller Pedanterie doch in der Sturm- und Drangperiode seiner Zeit ein Sturmläufer gegen das Alte war und viele Neuerungen trieb, hat großes Verdienst um die Negation eingewurzelter Vorurteile und zopfiger Kunstregeln (Riemann 1414). Mozart, der den hartkantigen Abbé weder als Pianisten noch als Kompositeur noch als Mensch leiden mochte, hat sich also doch wohl in seiner eigenen Sturm- und Drangzeit innerlich mit dem Buch dieses in der Musikgeschichte so schwankenden Charakters auseinandergesetzt und daran gelernt. Über die praktischen Musikstudien Mozarts sind wir begreiflicherweise am besten, freilich noch immer nicht recht gut unterrichtet. Jahn ist veraltet und ebenso einseitig gegen die Italiener, wie Kretzschmar (Peters Jhb. XII), der Jahn widerlegt, einseitig für sie ist. Die beste, den modernen biologischen und ästhetischen Forderungen gerechte Entwicklungsbiographie von Mozart als Musiker ist die, leider nur bis zum großen Pariser Aufenthalt reichende Arbeit von Wyczewa und Saint-Foix. (Es ist sehr beschämend für die deutsche Musikwissenschaft, daß, wie für Bach in Pirro, so für Mozart in dem französierten Polen Wyczewa und dem Franzosen Saint-Foix die gründlichsten und grundlegendsten Musikarbeiten zu suchen sind.)

Wir führen nur das für unsere Zwecke Fruchtbare an. Dem frühesten Lernen in Salzburg beim Vater, Eberlin, Michael Haydn und Adlgasser (Jahn I, 53 ff.) schließen sich für die opera seria die Einflüsse der Italiener, besonders des Pater Martini, Hasse, Jomelli, Traetta usw. an. Der Londoner Johann Christian Bach, den Mozart sehr liebte, führte ihn von Hasse und dessen Schulgenossen ab. Ihm dankt Mozart seine innigen Largos, die Chor- und Koloraturfreude und die Klarinette (Kretzschmar, Peters Jhb. XII, 56 f., Wyczewa und Saint-Foix I, 210 ff.). Im zweiten Wiener Aufenthalt wirken besonders Galuppi und Majo so auf ihn ein, daß, wo Mitleid und Rührung zum Ausdruck kommen, Majo und Mozart kaum zu unterscheiden sind (Kretzschmar 57). Von Bach, Lampugnani und Latilla lernt Mozart den Ausdruck der Weichheit und Anmut, aber auch den der theatralischen Rhetorik in großen Intervallen und weit ausholenden Läufen. Es ist dies Mozarts Periode des „grand style" Wyczewas. Ihm folgt in der ersten Hälfte der 70er Jahre der Stil der „Galanterie" und der „triomphe de la galanterie", deren stärksten Ausdruck die „finta giardiniera" darstellt. Zu diesem Stil führt der Einfluß der Buffooper und opéra comique, den er zu Paris schon als Knabe erfuhr, den die Italiener Anfossi, Piccini, Paisiello auf den Jüngling ausübten. Diese stellten die Brücke von der burlesken Operette der Buffa zur bürgerlichen, rührenden Musikkomödie der Monsigny und Sedaine her (Kretzschmar 67). Glucks Einfluß, den Kretzschmar gegen Jahn ziemlich ablehnt, wird von Wyczewa und Saint-Foix ziemlich unwiderleglich gemacht.

Als „la grande crise romantique" will das französische Werk die dritte italienische Reise zum „Lucio Silla" anreihen (I, 474 f.). Ich gestehe, daß mir bei aller Anerkennung des stilistischen Fortschrittes im „Lucio Silla" der Zeitpunkt für diese Krise zu früh erscheint. Die beiden Franzosen, die meines Wissens die einzigen Mozartforscher sind, welche die europäische Kunstrevolution, in Deutschland Sturm und Drang geheißen, auch auf Mozart ausdehnen, beachten nicht, daß diese literarische Bewegung in Deutschland damals erst einsetzte, und daß Mozart zu dieser Zeit nirgends in Lebenskreise gelangte, welche ihn am Feuer dieses Geisterbrandes entzünden konnten. Erst in Mannheim, 1777, kam er in den Dunstkreis der Stürmer und Dränger, erst dort und dann in Paris konnte

Rousseau ihm zur lebendigen Kraft werden, erst dort bei seinem Freund, dem Stamitzschüler Cannabich, stürmte das Mannheimer Crescendo auf ihn ein. Es ist auch undenkbar, daß die große romantische Krise sich vom „Stil der Galanterie“ sollte ablösen lassen. Sie wurde vielmehr in Paris noch verschärft, als Mozart in die unmittelbare Lehre der Franzosen trat, mit Grimm eifrig über die französische Musik disputierte, zwar gegen sie losging, aber doch emsig studierte und durch Gluck und Grétry gegen die Italiener selbständig wurde (Pariser Briefe und Jahn II, 297). Doch nicht allzu selbständig! Der Einfluß Majos und besonders Jomellis wirkten nach, seine leidenschaftliche Abneigung gegen das Französische als Singesprache führte ihn immer wieder zu den Italienern. Gegen die Natur kann eben keine Erziehung an. Der Typus I, Mozarts Typus, ist der italienische, er steht dem französischen III. Typus diametral entgegen. Und wenn Jahn dieses Italienertum Mozarts zehnmal auf Schule und Umgebung zurückführt und orakelt: Diese Bildung „war nur möglich zu einer Zeit, wo die italienische Musik auf der Bühne und in der Kirche nicht allein faktisch die Herrschaft hatte, sondern auch keinen Widerspruch im nationalen Bewußtsein fand und daher auch keiner nationalen Kunst gegenübertrat. In der Zeit, in welche Mozarts Jugend- und Bildungszeit fällt, war dies in Süddeutschland unbedingt der Fall. Die musikalische Atmosphäre, in welcher er aufwuchs, die Bildungselemente, welche ihm zugeführt wurden, waren durchaus italienisch, und die italienische Auffassung und Darstellung mußte ihm zur anderen Natur werden, wie allen deutschen Künstlern, welche im vorigen Jahrhundert die italienische Oper mit ausgebildet haben“ (Jahn II, 453).

Nein, nicht die musikalische Atmosphäre, sondern Mozarts Persönlichkeit trug diesen Stempel. Sein nationales Bewußtsein rebellierte seit der Sturm- und Drangkrise zeitlebens gegen die Italiener. Und daß seit dieser Zeit sein Italienertum den herben deutschen Einschlag hatte, beweist nichts besser, als der sonst unerklärliche Mißerfolg, den Mozarts „italienische“ Werke in Italien hatten, in jenem Italien, das Hasse, J. Ch. Bach, Naumann, Schuster und Mozarts schwachen Epigonen Peter Winter mit offenem Verständnis empfing (Kretzschmar 54). Mozarts Italienertum rang, wohl vom „Donnerwetter“ des Einflusses Händels getragen (Leitzmann 130f.),

sich vom galanten Stil der Neapolitaner durch persönliches und künstlerisches Lieben und Leiden im Sturm und Drang seiner Jünglingszeit zu jener unitalienischen Klassik durch, die aus der romantischen Krise jenes romantische Urelement in Mozart weckte, das er als Österreicher immer erlebte, und das in seiner sonst so milden Kunst jenen herben Reiz ausmacht, der sie unvergänglich erhält: Die Ironie der deutschen Romantik.

III.

Was die für das Theater so unbedingt notwendige allgemeine Bildung Mozarts angeht, so müssen wir uns ihre Elemente sehr mühsam aus den erhaltenen Nachrichten heraussuchen. Der Vater sorgte für weitgehenden Unterricht, der Knabe faßte leicht und lernte viel. Als Kind schon spricht und schreibt er außer seiner salzburgisch-deutschen Muttersprache Italienisch und Französisch und behandelt alle drei Sprachen in jener urwüchsigen, durchaus persönlichen Art, die seinen Typus und Menschen unverkennbar macht. Bald komponiert er eine lateinische Komödie. Rechnen ist ihm Lieblingsdisziplin. Früh kann er Tanzen, Reiten, Fechten und Billardspielen, also Fertigkeiten, die dem späteren Bühnenmenschen sehr nützlich werden mußten (Jahn I, 81). Die erste Italienreise gestaltete der Vater zur ausgesprochenen Studienreise (Jahn I, 179). An Hand von Keisslers Reisebeschreibung Italiens wird die Wanderung durch die Schätze der ultramontanen Welt ausgeführt (Briefe I, III). In Verona gibt das Amphitheater dem Knaben das tiefgehende Bild einer antiken Bühne, das Museum zeigt ihm viele Kostbarkeiten der Antike. Der Vater will noch ein Buch über Veronas Altertümer, er will viele Kupfer von Neapel nach Hause mitbringen, um die Erinnerung an das Gesehene lebendig zu erhalten. Denn war das Studium der Antike für den Opernkomponisten und -Inszenator des 18. Jahrhunderts nicht die erste Grundlage allen Schaffens und Wirkens? Im Istituto zu Bologna findet Jung-Wolfgang „alles, was nur immer Wissenschaft heißt, gleich einem Lexikon schön beisammen“. Das S. Martino-Museum in Bologna wird mit Eifer studiert, nichts wird ausgelassen, „man will doch jeden Dreck sehen“. Und daß Mozart eifrig die Schätze der Antike in Neapel, Pompeji und Um-

gebung besieht, zeigt die Liste des Vaters (Br. III, 53). Wie intensiv Wolfgang jene Eindrücke verarbeitete, zeigt die „ganze Höhe der homerischen Gestalt“ des „Idomeneo“ und des „Tito“.

Bis in die Mannesjahre sorgt Leopold Mozart eifrig für die allgemeine Lebens- und Kunstbildung seines Sohnes. „Ich stellte Dir oft vor, daß Du (wenn Du auch, bis Du ein paar Jahre über das zweynzigste hinaus bist in Salzb: bleibst), nichts verlierest, da du unterdessen gelegenheit hast Dich in andern nützlichen Wissenschaften in etwas umzusehen, und durch Lesung guter Bücher in verschiedenen Sprachen die vernunft mehr auszubilden und Dich in Sprachen zu üben“, schreibt ihm Leopold Mozart am 18. XII. 1777. Es fiel Mozart auch nicht schwer, neben seiner ungeheueren schöpferischen Arbeit viel aufnehmend zu lernen, da er alles „mit der grösten Leichtigkeit in den Wissenschaften“ begriff (Briefe III, 368). Die Stunden nach dem Nachtessen dienten der Lektüre. So las er auf der Italienreise als Kind die Märchen von Tausend und einer Nacht in einer italienischen Ausgabe, las als echter Sprosse der Aufklärung den Telemach Fénélons, erhielt in Zürich Geßners Werke von ihrem Dichter zum Geschenk. In Mailand aber reichte der Graf Firmian dem Knaben eine für den damaligen Opernjünger unentbehrliche und unerschöpfliche Studienquelle: die neun Teile der Metastasioschen Werke in der prachtvollen Turiner Ausgabe. „Du kannst Dir leicht vorstellen,“ schreibt Leopold Mozart der Mutter (Br. III, 18), „daß diess ein so wohl mir als dem Wolfgl: sehr angenehmes present ist.“ Und nicht nur angenehm! Wir hören öfters davon, daß Mozart die Werke Metastasios aufschlägt, um daraus zu improvisieren und zu komponieren. Er muß sie also mit sich geführt haben, wie später Bendas Melodramen. Daß er aber von Metastasio in seiner großen Zeit nur ein einziges Werk, und dieses nur als leicht durchsichtige symbolische Huldigung komponierte, sagt uns deutlich, wie weit er in seiner Reife von der Weichheit und Sentimentalität Metastasios abgekommen war. Gellert, den Liebling des Vaters, las wohl auch der Sohn. Von Wieland spricht er als einem im Hause Mozarts allen bekannten Autor. Später, in Wien, liest er weiter. Er entlehnt von der Freundin Baronin von Waldstätten „zwei Theilen von Comedien und das Bändchen Erzählungen“, über die sie wahrscheinlich zusammen gesprochen hatten. Der spätere Schöpfer von

Figaros Hochzeit kannte auch den Barbier von Sevillien, las seinen Goldoni mit praktischer Absicht und studierte auch, nachdem er mit seinem Freunde Puchberg es besprochen hatte, Händels Leben (von Mainwaring-Mattheson 1761 [?]). Er kannte Shakespeare und durfte von Weber in Mannheim die Komödien von Molière („weil er gewust hat, daß ich sie noch niemahl gelesen") in das nachmolièrische Paris mitnehmen. In seinen Freimaurertagen vertiefte er sich — Zauberflöte! — in Mendelssohns „Phädon".

Wenn wir aus diesen dürftigen Andeutungen und aus dem bei Schurig (II, 318 ff.) verzeichneten Büchernachlaß einen Schluß auf Mozarts Lektüre ziehen wollen, so finden wir ein Bevorzugen der Realisten und Rationalisten, eine Affinität zu den aufklärerischen Tendenzen seiner Zeit. Den kleinmalerisch charakterisierenden Zügen der Gellert, Geßner und Wieland hielten Goldoni, Molière und Metastasio sowie das Studium der Antike ein wirksames Gegengewicht. Seine Unterhaltungen in dem rationalistisch-klassizistischen Zirkel von Paris vereinigten in der Wahrheitstendenz des Grimmschen Kreises für Mozart beide Ströme zu einer befruchtenden Verschmelzung. Aufklärung und ein romantischer Klassizismus woben sich in dem Schöpfer des „Don Giovanni" und des „Titus" zu seiner realistischen Klassik ineinander. Die gewisse feine ironische Überlegenheit der deutschen Dichter, die sich bei Goldoni, Molière und Shakespeare bis zu hartem Sarkasmus steigern konnte, zieht als bindende Einheit und ästhetisches Prinzip durch die Textwahl aller Mozartschen Opern.

IV.

Reiche Bildungselemente flossen Mozart aus seinem ausgedehnten Verkehrskreis daheim und auf seinen vielen Reisen zu. Er lernte die Menschen beobachten und kennen. Diese Schulung des Künstlergeistes wird von allen Ästhetikern gerade für die Bühne immer wieder zur Grundlage aller ihrer Kunst gesetzt. Mozarts scharfe, oft in zwei Briefworten nur so hingeworfenen Charakterporträts beweisen ihn als das geborene Theatergenie.

Der Künstler des 18. Jahrhunderts, insbesondere der Musiker, bewegte sich in zwei ganz verschiedenen Lebenskreisen: unter seinesgleichen und unter dem Adel, ja bei Hofe. Das Theater war im

18. Jahrhundert, wie ein moderner Schriftsteller fein bemerkt, das „Theater der gebildeten Gesellschaft“; es war noch nicht für die bürgerliche Halbbildung demokratisiert. Der Verkehr unter Künstlern schult die Zwanglosigkeit des Lebens und Denkens, regt durch seine beständige Fühlung in und mit der eigenen Kunst zu immer neuen Versuchen in ihr an, spornt Kraft und Wetteifer. Das Milieu und die Atmosphäre des Handwerks legt seinen goldenen Boden unter jedes neue Werk, läßt unter der unaufhörlichen Kritik der Fachgenossen Spannkraft und Aufmerksamkeit nicht lahm werden. Mozart improvisierte und spielte am fruchtbarsten, wenn ein Fachmensch ihm Aufmerksamkeit gab; manche Anekdote bezeugt es. Zahllos sind die Kompositionen, die er für Kunstgenossen, Bühnenvorstände und Bühnensänger schrieb und ihnen an den Leib anpaßte. Tiefgreifend sind alle Anregungen, welche sich in den salzburgischen, italienischen, mannheimischen, pariserischen und wienerischen Künstlerkreisen in ihn senkten. Der Verkehr mit dem Adel und bei Hofe gab dem Künstler den Blick in die große Welt, die freie Rede und Gebärde und — so urnötig für das Theater! — den Lebenstakt, der auf der Bühne sich zum szenischen Takt umformt. Dabei war Mozart der erste große Musiker, der mit dem Adel gleich auf gleich verkehrte und nicht in „Dienstlichkeit“, wie Marx das Bedientersein des Künstlers von damals nannte, zu ihm stand. In den Salons der Großen lernte Mozart das Leben sehen und in freien Formen führen, wie er im Künstlerkreise die Arbeit und das Schaffen studierte.

In Salzburg war es die großgeführte erzbischöfliche Hofhaltung, die den Knaben schon in den Stil des großen Lebens führte. Im Hause des Hofkapellmeisters fand sich die Musikwelt zusammen. Alle Einzelköpfe, die um Mozart dachten, redeten und auf ihn wirkten, zu schildern und zu erwähnen, ginge über unseren Raum. Man lese sie bei Jahn und in den Briefen nach. Hier fragt es sich nach denen allein, die dem Opernmenschen etwas geben konnten. In Salzburg lebte Mozart als Kind noch im Bürgerkreis. Von der Musik sind es Schachtner, Adlgasser, Deibl, Eberlin, die viel um ihn sind. Später kommen viele Theatermenschen dazu, so auch die Truppe Schikaneders, der selbst im Hause Mozarts verkehrte.

Auf den ersten Reisen schon teilte sich der Umgang in Aristokraten und Kunstwelt. Graf Firmian, der Freund Winckelmanns,

öffnete den Mozarts vor allen sein Haus, und manches Bild, manches Wort mag der Knabe in jener bildkunstgesättigten Stimmung sich für immer eingeprägt haben. Der päpstliche Hof in Rom, die Fürstenhöfe der italischen Kleinstaaten waren voller Erlebnisse und Beobachtungen. Die Bühnenkomponisten Hasse, Misliwiczek, Piccini und andere traten in Wolfgangs Leben. In München hatte er im Hause der Grafen Seeau und Zeyll Zutritt, dort lebte er mit den Künstlern der Münchner Bühne und Musik in anregendstem Verkehr. In Wien war es der Hof Maria Theresias und dann Josefs II., wo Wolfgang sich bewegen durfte, und dem Kaiserhaus folgend, lud ihn die seit jeher kunstfreudige und durchaus unjunkerliche österreichische Aristokratie, der gewaltige Kaunitz voran, in ihre ausgewählten Zirkel, die mit dem österreichisch ungezwungenen Gebaren und dem schlagfertigen, ironischen Wiener Geist erfüllt waren. Der Mann Mozart aber wurde in Wien der Lehrer der Musik studierenden Komtessen und übte Menschenerkenntnis und Lebensschule.

Dokumentarisch wenig belegt und darum auch flüchtig behandelt ist bisher der Einfluß von Mannheim und Paris auf Mozart. Diese Zeit verdiente wohl bei aller Schwierigkeit der Untersuchung eine eigene Monographie. Denn gerade in diesen beiden Brennpunkten des Kampfes um die neue Kunst lebte Mozart zur kritischen Zeit bei den führenden Geistern zu Gast. In beiden Städten kam er in jenes literarische Milieu, das ihn seelisch und künstlerisch ebenso durchrüttelte und ihn zu seinem ersten, den ganzen Mozart mit einem Schlage offenbarenden Werk, dem „Idomeneo", riß und reifte, wie Goethe im Straßburger Sturm und Drang zum „Götz" getrieben wurde.

V.

Mozart im Sturm und Drang! Ein wunderbares Gefühl von vorbestimmten Zusammenhängen erfaßt uns, wenn wir den Jüngling in jenem Mannheim finden, in dem nur ein paar Jahre später der junge Schiller seine „Räuber" uraufführen konnte, was zur selben Zeit geschah, da Mozart den „Idomeneo" in München auf die Bühne brachte. Der Boden Mannheims brannte in der Glut der literarischen Revolution. Im Jahre vor Mozarts Ankunft hatte der Maler Müller in Mannheim mit einer Widmung an Shakespeares Geist einen

„Faust“ drucken lassen. Schubart, der Patriot, hatte die halbfranzösische Stadt im deutschnationalen Sinn aufgerüttelt, hatte für Shakespeare, Milton, Young und Ossian bei den Edelsten der Stadt den geistigen Boden gelockert (Schubart, Leben 85). Ein deutschgesinnter Literatenkreis versammelte sich um den Verleger der „Räuber“, den Buchhändler Schwan, und strahlte seine revolutionäre Glut in die von Schubart als so leichtsinnig und franzosenäffisch geschilderte Stadt. „Noch zu meiner Zeit (1774) war der deutsche Sinn von französischen Brühen so verschwemmt, daß man die Pfälzer ebensoleicht für eine Kolonie von Franzosen, als von deutschen Provinzialen halten konnte. Überall, wo ich hinkam, sprach man die Nasensprache und drückte das Deutsche nur halt- und kraftlos aus. Die Toiletten der Herren und Damen glänzten von französischen Bändern, und deutsche Bücher wurden meist als gotischer Hausrat weggeschätzt. Der Kurfürst war beinahe der erste, der den anderen vorglaubte, daß auch ein Deutscher Witz haben könne, sowie er noch nie an ihrem Verstande zweifelte“ (Schubart, Leben 72). Statt Klopstock und die Barden, klagte er (Leben 85), werde der frivole Wieland verehrt! — Aber der Kurfürst hatte vorgeglaubt, und gerade als Mozart kam, glaubten die anderen mit Renegatenfanatismus nach.

In der Musik allein fand Schubart echte Freude. In Holzbauers Umgang genoß er „inhaltsschwere Gespräche über Tonkunst“, die sich sogar zu einem Plan der Vertonung von Klopstocks Hermannsschlacht verdichteten, in Cannabich aber, dem Schüler des aufwühlenden Stamitz, fand er den gleichgestimmten Freund seiner heißen Seele. „Mein erster Freund aus diesem Strahlenkreise war Cannabich, der mit der schönsten Kunsteinsicht das beste deutsche Herz verbindet. Man muß ihn sprechen und seine Kompositionen selbst vortragen hören, um darüber richtig urteilen zu können. Ein einziger falscher Strich, schiefe Bogenlenkung kann seinen Stücken, die ganz original sind, einen falschen Charakter geben und daher auch falsche Urteile darüber veranlassen. Ich habe sie in der höchsten Vollkommenheit vortragen hören, und mir schienen sie doch immer mehr Studium der Geige und der äußeren Verzierungen der Tonkunst, als tiefes Schöpfen aus dem kristallenen Meere der Harmonie selbst zu verraten. Seine Symphonien, vom ganzen pfälzischen Orchester vor-

getragen, schienen mir damals das Nonplusultra der Symphonie zu sein. Es ist nicht bloß Stimmengetös, wie der Pöbel im Aufruhr durcheinanderkreischt, es ist ein musikalisches Ganzes, dessen Teile wie Geisterausflüsse wieder ein Ganzes bilden. Der Hörer wird nicht bloß betäubt, sondern von niederstürzenden, bleibenden Wirkungen erschüttert und durchdrungen. Das mit Recht so hochberühmte pfälzische Orchester hat diesem Mann das meiste von seiner Vollkommenheit zu danken" (Schubart, Leben 32).

Bei diesem Feuergeiste der instrumentalen Wirkung, bei diesem an Temperament wohl Bülow vergleichbaren Dirigenten, war Mozart zu Gast. Scheint es nicht, als ob Schubarts Schilderung von dem Furioso dieses Misikdirektors, den auch Mozart als den besten, den er kennt, bezeichnet, auf die ideale Ausführung des ersten „Don Giovanni"-Finales hinweisen würde?

Bei Cannabichs, im Zentrum des musikalischen Verkehrs der Stadt, wurden die Fäden zur Kunst geknüpft. Der Intendant, Graf Savioli und später Dalberg, Holzbauer und Schweitzer, ihr Dichter Klein, der Komponist Toeschi, Abbé Vogler, die Wendlings, die Danzi, Raaff und sein Schüler Hartig, der Ballettmeister Lauchery, der Schöngeist De Jean und Mozarts künftiger Schwiegervater, der Souffleur Weber, zogen in seinen Kreis. Der literarische Kern war in dem Reichsfreiherrn O. H. von Gemmingen zu sehen. In ihm präsentierte sich wohl am schärfsten das literarische Charakterbild des Zirkels. Von Ossian und Klopstock war hier wirklich nicht viel die Rede. Das Zerfließen in Rührung und sentimentalen Gefühlen war bei diesen halbfranzösischen Realisten zwar nicht fremd. Aber es ist doch wohl mehr als ein bloßer Zufall, daß Gemmingen in der Zeit von Mozarts Anwesenheit Rousseaus lyrische Szene „Pygmalion" verdeutschte und mit Mozart, der begeistert von der neuen Gattung war, das Melodram „Semiramis" verabredete. Einige Jahre später kleidete er Diderots Familienstück in das deutsche Gewand des „Hausvaters", aus dem Schillers „Kabale und Liebe" erwuchs; er übersetzte Shakespeares grüblerischen „Richard II." (nicht den dämonischen Dritten!) ins Deutsche. War „Pygmalion" ein ganzer Rousseau, so stand der „Hausvater" im Zeichen der neuen Heloise. Rousseau war nicht nur für Gemmingen, er war für dieses ganze pfälzische Paris der eigentliche Vater der geistigen Bewegung und

er wurde es durch „Pygmalion“ und Bendas Melodramen, die dem „Pygmalion“ folgten, er wurde es durch den „devin du village“ auch bei Mozart.

Wenn wir heute den „Hausvater“ lesen, so stoßen wir auf manche eigentümliche Bühnenanweisung von kleiner subtiler Wahrheitscharakteristik und finden häufig Anmerkungen, wie die Darstellung gewisse Dinge nicht nach der bisherigen Bühnenübung machen soll, finden den Diderotschen Naturalismus, die stetige Betonung der Natürlichkeit, vorherrschend. Kein Kraftgenietum, aber ein feuriger Fortschrittsgeist arbeitete in dem Gemmingenschen Kreise.

Dieser Sturm und Drang in halbfranzösischer Ausgabe leitete nach Paris über. Mozart schreibt nichts direktes über diese Literaturbewegung, und zwar aus mehreren Ursachen. Erstlich hatte er sich auf den Rat des Vaters klug von jedem Kampf zurückgehalten, und dann hatte er auch seiner ganzen Natur nach ebensowenig Neigung zum Theoretisieren als zu bewußt gewollten kühnen Neuerungen. Die Mozarts waren Salzburger. Konservativ bis auf die Knochen. Aber in Wolfgang wurde jede Äußerung persönlich und ebendadurch neu aus unwillkürlicher Kraft. Und diesem Drang nach Neuem war selbst jener gemäßigte Sturm und Drang als äußerer Einfluß nicht ganz recht, aber unabwendbar.

Die Ansteckung kam vom Theater her. Als Mozart nach Mannheim kam, fand er die künstlerischen Kreise schon in fieberhafter Tätigkeit. Das Marchandsche Theater hatte abgewirtschaftet, man wollte in dem neuen Bau, der seit Neujahr 1777 eröffnet war, statt des noch halbfranzösischen ein deutsches Nationaltheater sehen. Schubarts Aposteltum wirkte nach. Die Mannheimer griffen gleich hoch und wollten Ekhof oder Lessing zum Intendanten haben. Der Abt Vogler kann von jener Mannheimer Zeit als einer „Zeit der Revolution der Deutschheit“ sprechen, „wo eine deutsche Gesellschaft gestiftet war und wo wir alle von einem deutschen Bigotisme angesteckt waren.“ (Jahn II, 523.) Goethes Shakespearenachfolge hatte so stark gewirkt, daß der Hofgerichtsrat Mayer seinen „Sturm von Bocksberg“ in des „Götz von Berlichingen“ Geschmack gemacht hatte. „Alles ist hier in Bewegung,“ schreibt der Mannheimer Korrespondent der Berliner Theater- und Literaturzeitung, „man schreibt Schauspiele über Schauspiele“, und Wieland konnte Mann-

heim als die „Komödien- und Tragödienfabrik“ seiner Abderiten verspotten.

Die nationale Schwärmerei griff auch auf die Oper über, die Shakespearesche Historie beeinflußte auch sie. Mozart studierte mit größtem Interesse Klein und Holzbauers „Günther von Schwarzburg“, er versäumte nicht die Proben zu Wieland-Schweitzers „Rosamunde“ (Br. I, 138). Er schreibt nach seiner Art nicht ausführlich über seine Gespräche und Erlebnisse. Aber der konservative Mensch und eigenwillige Künstler reagierte sehr heftig auf die empfindsame Butzenscheibendeutschtümelei: „Geben Sie mir bald Antwort, das bitte ich Sie, vergessen Sie meinen Wunsch nicht opern zu schreiben. Ich bin einem jeden neidig, der eine schreibt. Ich möchte ordentlich für verdruß weinen, wenn ich eine aria höre oder sehe. Aber italieñisch, nicht teutsch, serios nicht Buffa. Den Brief von Heufeld hätten sie mir nicht schicken dürfen, er hat mir mehr verdruß als freude gemacht. Der Narr meint, ich werde eine komische Oper schreiben; und so gerad auf ungewis, auf glück und Dreck“ (Briefe I, 158). „Ich bitte sie machen sie ihr mögliches, das wir nach italien kommen; sie wissen mein größtes anliegen — opern zu schreiben“ (Br. I, 157). „Das opera schreiben steckt mir halt starck im kopf; französisch lieber als teutsch, italienisch aber lieber als teutsch und französisch“ (Br. I, 161).

Das sind scharfe polemische Reaktionen, Ausbrüche einer fiebernden Gärung, die um so merkwürdiger erscheinen, als er zur selben Zeit mit Eifer nach Wien will, um dort eine deutsche Oper gründen zu helfen. Nur die Sturm- und Drangatmosphäre des Mannheimer Kreises kann solch einen Aufruhr im Inneren des empfänglichen Menschen erklären. Sein gesundes und stilles Volksbewußtsein wehrte sich heftig gegen den chauvinistischen Mißbrauch, welchen diese Bewegung, wie jede andere solcher Art, mit dem Heimatgefühl treibt. Nein, so dachte er sich das teutsche Theater nicht! Dann lieber das verhaßte Französisch als Deutsch, lieber Italienisch als Deutsch und Französisch! Aber die Keime wuchsen dennoch ihm in Geist und Seele, die Zeit der zuckenden Gefühle des „Götz“ und „Werther“, der Shakespearomanie im Kraftgenialischen, der Empfindsamkeit im Rousseaunismus bohrte sich auch in Mozarts Schaffen. Der Sturm und Drang in ihm richtete seinen hellen Zorn

gegen den Formalismus der Franzosen und tauchte dafür in heißer Leidenschaftlichkeit in die Tiefen der menschlichen Seele. —

Es ist fast lächerlich: Wyczewa und Saint-Foix sind die einzigen Biographen, die mit zwei Zeilen den Sturm und Drang wenigstens erwähnen.

VI.

Ich höre fragen: Mozart und Shakespeare? — Ja, Shakespeare! Der Vergleich Mozarts mit Shakespeare ist ja von seinem Zeitgenossen Nemeček über E. T. A. Hoffmann bis Kierkegaard und Cohen totgehetzt und beginnt trotzdem neuerdings wieder so läufig zu werden, daß man sich ihn anzuwenden schämt. Darum wollen wir lieber nicht vergleichen, sondern verknüpfen.

Mozart kannte Shakespeare!

Als er dem Vater seine Kritik über die Geisterstimme in „Idomeneo" schreibt, erwacht in ihm der ganz naheliegende Vergleich mit dem Geist im „Hamlet", „welcher auch mehr Wirkung tun würde, wenn er kürzer spräche". Also muß Mozart den „Hamlet" auf dem Theater gesehen haben. Erlebte er ihn nicht schon unter Seyler-Dalberg in Mannheim, die ihn ins Repertoire brachten, so sah er ihn sicherlich 1780 in Salzburg bei Schikaneder, der als Hamlet berühmt wurde und in Salzburg auch noch Macbeth und Lear, sowie die Sturm- und Drang-Shakespeareade „Julius von Tarent" spielte (Komorzynsky 6). Da Schikaneder bei Mozarts verkehrte und sich Wolfgang von München aus angelegentlich nach den Geschäften des Prinzipals erkundigte, so wird er seine Komödien viel besucht und Shakespeare sicherlich nicht versäumt haben. Wenn er damals im Hamlet saß, so war er, wie unser Vergleich zeigt, mit seinem eigenen Werk beschäftigt, und es ist sehr verständlich, daß er darin überall Anregungen und Analogien zum „Idomeneo" fand. Nicht nur in dem Sohn, der nach Schicksalsschluß die Mutter töten muß, wie der König Idomeneo den Sohn, sondern auch im Einwirken des Überirdischen, das ihm, dem taktvollen Szenenkünstler, im Schauspiel zu lang und zu körperlich wurde. Er kürzte daraufhin sofort die Geisterstimme in seinem eigenen Werk ab. Hamlet ging damals in Schröders Bearbeitung über die deutsche Bühne. Die Shakespeareübersetzung von Wieland war schon in aller Händen.

Und Mozart lernte Wieland in Mannheim persönlich kennen und kann von ihm trotz aller persönlichen Eigenheiten und Unliebenswürdigkeiten berichten: „Sonst ist er, wie wir ihn alle kennen, ein vortrefflicher Kopf“ (Br. I, 148). Aber auch die Eschenburgsche Übersetzung von 1775 setzte sich eben durch, und Genée kann gerade für die Jahre 1777—80 eine sehr eifrige Übersetzungs- und Inszenierungsarbeit an Shakespeare buchen (Genée 237 ff.).

„Natur, nichts ist so Natur, als Shakespeares Menschen“, hatten Goethe und Herder gerufen, und erst durch sie, trotz Lessing, wurde Shakespeare der Seelenkünder der Deutschen. Seelenschicksale wie Shakespeare zu schildern, wurde Aufgabe aller Kunst. Auch der dramatischen Musik!

Die Affektenlehre, die die Musik als Ausdruck und Abdruck der Gemütsbewegungen erklärte, hatte sich mit Macht in die Dramaturgie der Oper gestellt und in Paris für Gluck den Sieg entschieden. Die Deutschen, Schubart voran, sahen schon eine shakespearesche Zukunft des Musikdramas aufdämmern, ja, Schubart fand in Jomelli beinahe ein Stück Erfüllung. Hatte der spießbürgerliche Mattheson und nach ihm sein Geistesverwandter Johann Gottlieb Krause orakelt, daß das „lehrreiche (!), feurige Wort durch eine einnehmende Melodie noch mehr erhoben werde, und daß die Musik ‚nur angenehme Affekte‘ darzustellen und zu erregen habe“ (Goldschmidt 144), so wurde dem Zeitalter der Shakespearerenaissance durch K. Ph. Moritz mit allseitig lautem Echo zugerufen: „Die Kunst ist um ihrer selbst willen da!“, wurde das historische Begreifen, die psychologische Ästhetik, die sich vor nichts Menschlichem verschloß, auch in der Oper möglich und herrschend.

Das Menschliche! Es bohrte sich noch ganz eigen in die Seele des jungen Mozart. In Aloisia Weber trat es ihm als Liebe entgegen, als eine Liebe von ähnlicher Heftigkeit und Glücklosigkeit, wie sie Goethe von Friederike und Lili erfuhr. Das Menschlichste in Mozart war aufgewühlt und arbeitete sich im Künstler aus. Und in dem M e n s c h l i c h e n ist Mozarts Shakespearenachfolge, hierin seine musiktheatralische Sendung zu sehen, und nur in diesem Sinn könnte Cohens Buch als Mozarts dramatische Idee die Liebe deuten. Der Mensch, welcher mit Shakespearischer Offenheit, mit aller Freude am Kraftwort in seinen Briefen eine Unbefangenheit und seelische

Energie, wie neben ihm nur noch der junge Goethe äußert, dessen scharfe Menschenschilderung mit wenig Worten und noch weniger Tönen springlebendige Porträts und schlagende Situationen hinwirft, dieser Mensch war als Künstler einzig auserwählt nach den mehr konzertanten Typen der Neapolitaner bis Jomelli und nach den tragischen Masken der Franzosen bis Gluck, ganze Menschen aus lebendiger Musik zu schaffen. Menschen nach seinem Ebenbilde, wie sie Goethe schuf.

VII.

Schlug der Mannheimer Kreis das Feuer des literarischen Sturmes und Dranges dem jungen Musiker in die Seele, so fuhr ihm in Paris die Flamme der musikalischen Revolution lichterloh entgegen. Hier aber können und müssen wir ganz kurz sein. Der rein musikalische Streit ist von der Gluckliteratur, Hirschberg, Jansen und anderen erschöpfend behandelt, für den literarischen und besonders den theatralischen Kern des Opernstreites aber fehlen uns die zusammenfassenden Arbeiten. Daß wir Grimms Bände der Correspondance littéraire als Hauptquelle für unsere Zwecke durcharbeiten, ist wohl nicht recht zu verlangen. Es gäbe aber eine hübsche Dissertation für einen Theaterhistoriker.

In Paris lernte Mozart ein Neues kennen: den literarischen Salon. Melchior Grimm und seine Freundin Madame d'Epinay hatten einen Literatenkreis um sich, der, wie es seit den Preziösen um Ludwig XIV. Sitte war, sich nur versammelte, um geistreich und witzig die neueste Literatur und den neuesten Klatsch in geflügelte Bonmots zu fassen. Dieses unfruchtbare Ästhetisieren war aber gar nicht Salzburger Geschmack. „Einfältig und dumm" geht es nach Mozart bei Frau von Epinay her, und trotzdem er seit dem Tode der Mutter bei ihr wohnt, ist er doch meistens außer Haus. Seinem gesunden Arbeitsdrang wie seiner ehrlichen katholischen Gesinnung mußte jener frivole Müßiggang der beaux esprits zuwider sein. Die witzelnde Art dieser Franzosen erregte seinen heftigen Widerstand. Ein einziger Beweis gelte für alle. Er schreibt am 3. VII. 1778 dem Vater: „Der gottlose Ertz-Spitzbub Voltaire ist sozusagen wie ein Hund, wie ein Vieh crepiert — das ist der Lohn!" Mit solchem

Haß über den Tod hinaus konnte der fromme Christ nur eine Macht bedenken, die ihn selbst schwer getroffen hat. Er mußte aus dem Lesen und aus Gesprächen und Briefen Voltaire gekannt haben (Br. IV, 4, 24, 50). War es nicht auch Voltaire, der den Shakespeare später so haßte? Shakespeares Werk war damals auch in Frankreich eingedrungen, als es 1745 Delaplace übersetzte, als es 1776 Letourneur aufs neue übertrug. Grimm schrieb, daß „diese Übersetzung von allen besten Köpfen mit wärmster Teilnahme aufgenommen wurde", und Sedaine war mehrere Tage von ihr in einer Art von Trunkenheit (Hettner 404 ff.). Sollte auch Mozart, der gerade um diese Zeit in Paris war und sicherlich bei Grimm oder Frau von Epinay über Shakespeare sprechen hörte, ihn gelesen haben? Gleichviel, Mozart wurde von nun ab auch shakespearehaft in seiner Charakteristik, und ein Voltaire mußte ihm wegen seiner zweideutigen, trocken-formalen Art und Regelmäßigkeit widerlich sein. Ob er Shakespeares Werke auf dem Pariser Theater sah oder sehen hätte können, müßte erst festgestellt werden.

Wenn wir aber, von Voltaires Namen erleuchtet, Mozarts Äußerungen über Grimm, die d'Epinay und über die ganze französische Gesellschaft jetzt durchgehen, so sehen wir immer, daß es vor allem der G e i s t dieser Gesellschaft war, gegen den sich Wolfgang auflehnte. Der Typus I in Mozart ist eben dem französischen Typus III vollständig entgegengesetzt. Für Typus III „bekommt die Dissonanz eine positive Bedeutung. So entsteht jenes merkwürdige Schwelgen in Schmerz und Sünde, in Allem, was gegensätzliche Spannung des Lebens ist. Er hat den Bruch mit dem unmittelbaren Lebensbestehen vollzogen. In immer neuen Dissonanzen gräbt er sich in die Tiefe ein. Es ist kein passives Hingegebensein, sondern ein Arbeiten mit größter Energie, aber diese Energie erschöpft sich nicht im freien Ausdruck, ist keine Selbstdarstellung des Individuums, sondern arbeitet sich aus an der objektiven Wirklichkeit, und der Schmerz der Dissonanz ist höchste Aktivität" (Nohl 25—28). Diese energische Scheidung zwischen Ich und Welt und der trotzdem geführte Kampf um die Vereinigung des Getrennten mußte dem naiven Menschen und Künstler unverständlich sein. Der überhebliche Spott, die persiflierende Parodie, welche die Distanzierung zwischen Ich und Welt folgern mußte, war unvereinbar mit Mozarts ganz un-

intellektuell gearteter, aus dem weltüberlegenen Gefühl stammender Ironie.

Aber das Milieu wirkte doch, trotz des Widerstandes seiner Natur. Die Briefe der Pariser Zeit sind verbittert, die Ironie verzerrt sich häufig zu grellen Ausfällen, ja zur Parodie. Die grünen Triebe des Sturmes und Dranges aus Mannheim mit ihrer empfindsamen Naturwahrheit wachsen hier unter dem ätzenden Dung der rationalistischen Kritik zum harten Realismus aus, sein durch die Liebe zur Aloisia Weberin geöffnetes, empfindliches Herz wird durch die nackte Unwahrhaftigkeit dieser Welt versengt. Planlos und ziellos wird sein Wesen. „Ich werde noch von Sinnen kommen", schreit ihm ein Brief des besorgten Vaters zu (Br. IV, 155). „Es ist ohnmöglich, mich aller Deiner projekten, die Du seit Deiner abreise von Salzb: im kopf hattest und auch mir überschriebst zu erinnern, ohne meinen gesunden Menschenverstand darüber zu verlieren. alles lief auf vorschläge, leere Worte, und am Ende auf gar nichts hinaus." Und über alles schwer traf ihn der Tod der Mutter. Wie dreifach fremd war ihm jetzt dieses unverständliche Pariser Leben! Dieser weltmännische Geschäftsgeist der Legros, Gossec, de Vismes — diese Herzöge und Komtessen, wie fremd waren sie ihm! Nur dem alten Raaff und seinem Londoner Freund J. Ch. Bach öffnet er sich auf kurze Stunden. Sonst verschließt er sich vor der Welt — aber nicht ohne Haß.

Als vom Leben gereifter Mann kehrte Mozart nach Mannheim und Salzburg zurück. Die Schule der Welt konnte seine herrliche Goethesche Naivität nicht zerstören, trotzdem noch ein Schweres kam: die Enttäuschung seiner Liebe. Er hatte in Aloisia die ihn ergänzende Seele zu finden geglaubt, als er in Mannheim war. Von seinen aufwühlenden, den Menschen und Künstler ganz umgestaltenden Erlebnissen in Paris kam er mit anderen Augen und anderem Geist zurück. Er war groß geworden und sah, was ihm früher gleich und ebenbürtig schien, nun merklich kleiner wieder. Er haßte die französische Gesellschaft. Aber sie hatte ihm doch eine Weite und Kraft des künstlerischen Horizontes geöffnet, dem die Enge der deutschen Kleinstadt nie mehr genug sein konnte. Auch das ihm früher vertraute Mädchen wurde ihm fremd. Den seelischen Verlauf dieser Abkehr zu erkennen, sind Mozarts Briefe deutlich

genug, so diskret sie auch sein wollen. Ihm ging es mit Aloisia, wie es Goethe mit Friederike erfuhr: die sinnliche Zärtlichkeit war dem großen, jetzt reifen Menschentum zu gering. Es ist Nissen (S. 315 ff.) vielleicht doch ein wenig zu glauben, wenn er Mozart alsbald zu Konstanze hinüberneigend schildert, obzwar auch Konstanze ihn nie ganz verstehen und befriedigen konnte. Ein weiterer Zug des typischen Stürmer- und Drängerschicksals spielt mit diesem Übergang in Mozarts Leben: der Mann zwischen zwei Frauen. Das Problem der doppelten Liebe kam ja in der Zeit der Empfindsamkeit so häufig im Leben und Dichten vor! Nur Swift, Rousseau, Bürger, Schubart, Goethe und Schiller will ich nennen, nur „Götz" und „Stella" als Niederschläge solcher Erlebnisse anführen. Noch Mitte Mai 1781 kann Mozart dem Vater schreiben (Br. II, 73): „Ich liebte sie (Aloisia) in der that und fühle, daß sie mir noch nicht gleichgültig ist — und ein glück für mich, daß ihr Mann ein Eyfersichtiger Narr ist, und sie nirgends hinläßt und ich sie also selten zu sehen bekomme". Acht Wochen darauf will er schon Konstanze heiraten.

Tief aber steckt das Erlebnis der Liebe in ihm. Es ist ganz eigentümlich, daß der in seiner Textbuchwahl so sehr kritische Mozart gerade für seine Hauptwerke immer wieder auf jenes Problem greift. „Figaro", „Così fan tutte" und „Don Giovanni", seine leidenschaftlichsten und persönlichsten Werke, tragen das Zeichen seiner Goetheschen Lebensbeichte, schildern den Mann zwischen zwei Frauen. Wo aber Goethe mit voller Leidenschaftlichkeit bekennt und sich zerfleischt, wie in „Stella", „Clavigo" und „Faust", da strömt bei Mozart eine heitere Innigkeit, eine tiefe Selbstironie und Weltironie aus seinen Tondichtungen. Unmoralisch nannte man seine Stoffe, unmoralisch fand man ihre Behandlung. Er aber gab doch nur die Welt, wie er sie sehen mußte. Und daß in der Formulierung auch manchmal der Wiener Witz, die Freude am Bonmot und Aphorismus allzu ungeniert durchblitzte, war nicht moralische Schuld, sondern nur Schuld seiner allzu wahren Augen.

Wie Mozart sein Leben und seine Kunst erlebte, wie er sie erlebt schrieb, so wollte er sein Werk auch erlebt auf der Bühne sehen. Er war und wollte die Wahrheit, nichts als die reine Wahrheit. Und die Wahrheit ist nackt.

VIII.

Wir untersuchten bisher, welche Kräfte und Gestaltungsmittel Mozart vom Leben und von der Kunst empfing. Nun bleibt uns noch die Frage zu beantworten, welche Eindrücke ihm das Handwerk der Bühne selbst auftrug, ehe wir seinen eigenen großen Anteil an der Entwicklung der Bühnenkunst herauslösen können. Es obliegt uns jetzt, den Einflüssen, welche der Spielplan, die Zustände und die Darstellungen der Theater in den vielen Ländern, welche er sah, auf Mozart ausübten, nachzugehen und mindestens in den wichtigsten Teilen ihre Wirkungen auf seine Bühnenphantasie aufzuzeigen. Wir können hier ganz flüchtig nur die ersten Tatsachen berühren, denn eine ins Einzelne gehende Analyse aller Beziehungen des bühnlich Erlebten zu dem Schaffen Mozarts würde, so notwendig und verlockend sie uns scheint, weit über unseren Raum hinausarbeiten. Zum übrigen hat das so umfangreiche Ereignis des Krieges nicht nur die Verbindung mit Italien, Frankreich und England ganz lahmlegt, sondern sogar den Verkehr mit Salzburg und Wien, ja mit den Städten Deutschlands sehr erschwert. Diese Arbeit bleibe also vorbehalten.

Wenn eine schon zum Gemeinplatz gewordene Lehre recht hat, daß die besten Bühnenkünstler die Theaterkinder sind, dann kann auch Mozart sagen, daß er mindestens zur Hälfte ein solches Theaterkind war. Denn bereits die Salzburger Kindheit war bei dem Sohne des Hofkapellmeisters mit Musik und Bühne vollgesogen. Der Vater geigte bei den Hofopern mit, und es besteht kein Zweifel, daß der neue Vizekapellmeister sein Wunderkind ins Theater mitnahm. Überdies durfte schon der Fünfeinhalbjährige in Eberlins Liederspiel „Sigismundus Hungariae Rex“ mitwirken. Über die Inszenierung dieser Schulspiele im 18. Jahrhundert haben wir noch keine zuverlässige Arbeit. Die Tradition wird wohl am ehesten aus der Analogie der Rudolstädter Gymnasiastenaufführungen zu ersehen sein. Es war primitives Theater, eine nur mit symbolischen Requisiten ausgestattete Symbolbühne, andeutende, mit stabilen und labilen Gesten sich gebende Aktion, rezitierend aufsagende Sprech- und Gesangsweise, Chöre, zeitgemäße allegorische Kostüme und Maschineneffekte. Ein Mittelding zwischen den Jesuitenspielen der Schüler (über welche nach dem Krieg eine aufschlußreiche Arbeit von Fleming zu erwarten

ist) und der opera seria. Der Schauplatz, die Salzburger Universitätsaula, konnte keine besonderen Erwartungen an weiträumige Inszenierungen erfüllen. Prunkvoller ging es am Theater des erzbischöflichen Hofes her, der ein feines kleines Schmuckstück des kirchlichen Barock in Österreich war. 1762 notiert Pirckmayer die Opern „Panthea", „Dido" und „Ramirez" (von Izlfellner), für 1763 Eberlins „Ipermestra", Meisners „Marcus Junius Brutus", Wimmers „Adriano in Syria". Also metastasianische Opern, welche auch als echte opere serie aufgeführt wurden.

Die erste große Kunstreise führte den Knaben in die Theater Frankreichs und Englands. Auf der Hinreise über München und Augsburg hielten sich Mozarts im Juli 1763 in Schwetzingen, Stuttgart und Ludwigsburg auf. Ob sie dort ins Theater kamen, ist zweifelhaft. Die große Oper, an der Jomelli als Direktor komponierte, inszenierte und dirigierte, war zur Zeit geschlossen, und ob die Reisenden auf dem Sommersitz Graveneck waren und dort eine Aufführung erlebten, wissen wir nicht. Das Orchester aber, welches Wolfgang in einer Akademie hörte, lobte der Vater als „ohne widerspruch das beste in Teutschland" (Br. IV, 211).

Im November 1763 kamen sie nach Paris, in das Zentrum des Theaterlebens im 18. Jahrhundert. Hier war die, aller Welt das erste Beispiel gebende Stätte für die große Oper, die opera buffa, opéra comique, für das Schauspiel in der Tragédie classique, comédie und comédie italienne. Über die äußeren Zustände der Oper unterrichtet Castil Blaze, liegen die Correspondance littéraire Grimms, die Streitschriften des Opernkrieges, noch unerschlossen vor. Nach Wyczewa-St. Foix hätte Mozart dort Rameaus „Castor et Pollux" (I, 54) erleben können. Reicher war das Repertoire der opera buffa und opéra comique. Die opéra comique entwickelte sich in Paris aus der comédie italienne, in deren Hause Mozart im Winter die realistischen Operetten Favarts, Dunis, Philidors und Monsignys sehen konnte (über sie: Font, Favart). Melchior Grimm, der Pariser Freund der Mozarts, hat diese wohl mit manchem Gespräch über das Theater unterhalten und belehrt, ihnen aus seiner reichen Erfahrung manches Wissen mitgeteilt.

Auch in London, wo sie der Opernkomponist Christian Bach freudig aufnahm, besuchten Vater und Sohn fleißig die italienische

Oper im King's-Theater, die englische in Covent Garden und Drury Lane. Die äußeren Zustände und Daten über die damalige Londoner Musik sind von Pohl gut zusammengestellt. Die italienische Oper führte neben Pasticcios noch Werke von J. Ch. Bach, Vento, Giardini und Arne auf (Pohl 72ff.). Im Covent Garden sind uns die realistischen komischen Opern und Ballette anzumerken, besonders aber die nationale beggars opera, das sentimentale Bettlersingspiel, das eine Gattung für sich abgibt. Die Aufführung, wie sie von Hogarth verewigt erscheint, muß gar ins Naturalistische gefallen sein. Im Drury Lane wurde Shakespeare gegeben, und gerade als Mozart in London war, kam Garrick vom Festlande zurück und erneuerte, wo er konnte. Ob Mozart diesen Größten gesehen hat? Es ist möglich, denn vielleicht zog ihn Lockes Musik zu Macbeth und Romeo (Pohl 87). Und vielleicht sah er gar den englischen Ausläufer des Mimus, die opernmäßige Maske „Comus" im Covent Garden (Pohl 86). Mozarts befreundeten sich mit den berühmten Kastraten Giovanni Manzuoli und Tenducci. Manzuoli war für seine Zeit das Ideal an Stimme und Aktion, an welch letzterer besonders seine Schmiegsamkeit und Ruhe bewundert wurde. Wie wohltuend und beispielgebend mag diese überlegene Naturwahrheit auf den Knaben gewirkt haben, nachdem er das überhitzte Spiel der Pariser Akteure eben verlassen hatte! Ein Zeitgenosse urteilt über Manzuolis Einfluß: „Mozart hat Manzuoli in London einen ganzen Winter hindurch gehört und dieses so gut benutzt, daß er, obgleich seine Stimme außerordentlich schwach ist, doch mit ebensoviel Geschmack wie Liebe singt" (Leitzmann 30).

Als Vater und Sohn nach Paris zurückkehrten, stand in der Salle Favart, in dem Hause der komischen Oper, Pergolese, Monsigny, Philidor, Marmontel, Gossec und Duni auf dem Spielplan. Mit dem Bilde dieser logisch-realistischen Kunst im Geiste kehrte Mozart heim.

In Salzburg erwartete den Knaben schon schöpferische Bühnenarbeit. Für die Aula der Universität schrieb er die lateinische Komödie „Apollo et Hyacinthus", aus welcher wir uns nur den strafend einschlagenden Blitz merken wollen, der im „Idomeneo" und „Don Giovanni" wiederkehrt. Im übrigen wird die Aufführung die gewöhnliche Schulkomödie gewesen sein.

IX.

Nun ging es nach Wien. Nach der ersten Reise hat Wolfgang wohl nicht viel vom Theater erzählen können, um so mehr aber sollte auf dieser zweiten Wienfahrt die Bühne in sein Leben hineinspielen. Er kam, wie es schon in seiner Lebenssendung lag, gerade in eine Theaterkrise.

Wien begann damals der Mittelpunkt der deutschen Bühnenkunst zu werden. Das Hofschauspiel war in die Hände des von Casanova sehr ergötzlich geschilderten Abenteurers und Barons Affligio gekommen, der das 1766 von Josef dem Deutschen aufgelöste französische Schauspiel unter eben demselben Kaiser in Gnaden wieder einsetzte. Der führende Darsteller, welcher dem Ensemble der Franzosen seinen Stil aufprägte, war Aufresne. War es jener Aufresne, durch den, wie Goethe meldet, „der alten strengen rhythmischen kunstreichen Tragödie mit einer Revolution gedroht war“? Dieser Aufresne trat sogar dem großen Lekain gegenüber; ihm, der seine Helden „mit besonderem theatralischen Anstand, mit Erholung, Erhebung und Kraft spielte und sich vom Natürlichen und Gewöhnlichen entfernt hielt“. Aufresne aber war ein Mann, „der aller Unnatur den Krieg erklärte und in seinem tragischen Spiel die höchste Wahrheit auszudrücken suchte. Sein Spiel war überlegt und ruhig, ohne kalt zu sein, und kräftig genug, wo es erfordert wurde. Er war ein sehr geübter Künstler, und von den wenigen, die das Künstliche ganz in die Natur und die Natur in die Kunst zu verwandeln wissen“ (Goethe, Dichtung und Wahrheit XI).

Als edelmütiger Couci in Voltaires „Adelhaid von Guesklin“ und als Diderots „Hausvater“ preist ihn Sonnenfels ganz besonders, und aus diesen Hauptrollen sehen wir den Stil dieses Schauspielers hervorleuchten. „Größe ohne Prahlerey, Natur ohne Niedrigkeit, Adel ohne Stolz! Bewundern Sie!“ ruft Sonnenfels (Br. 133 f.) aus, „an ihm die Kunst, die nachdrücklicheren Stellen hervorzuheben, ohne zu dem Geschrei seine Zuflucht zu nehmen, die Kunst der Übergänge und Verbindungen!“ Ich glaube, wir kennen sein Abbild in seinem künstlerischen Erben am Burgtheater. Ich sehe Adolf von Sonnenthal vor mir, ich höre seine tiefe, weiche Stimme und fühle allen ungezwungenen Adel, alle keusche Ritterlichkeit seiner spielenden Seele. Zu Aufresne stand sein Partner, der Charakter-

darsteller Neuville und die jugendliche Liebhaberin Madame Sainvil. Auch sie lebte weit entfernt von dem Pathos ihrer Pariser Genossinnen. „Die sanfte Stimme dieser angenehmen Schauspielerin schwächt ihren Ausdruck nicht“, hält Sonnenfels (Br. 134) seiner jungen deutschen Schauspielschülerin vor. „Diese Reden sind darum nicht minder mit dem eigentlichen, mit dem nachdrücklichen Tone der ihrer Größe sich bewußten Tugend gesprochen, weil die Stimme der Schauspielerin nicht bis zum Überschnappen erhoben war! — Vor allem aber drücken Sie sich den Adel ihrer Geberde und jede ihrer reizvollen Zeichnungen ein! Es sind so viele Gemälde nach den strengsten Regeln der Kunst und des Geschmacks.“ — Neben der Sainvil wirkte noch die Soubrette Suzette, welche für das ganze Fach in Wien typisch wurde (Weilen 142). Was also diese Franzosen nach Wien brachten — oder durch ihren lebendigen Anpassungssinn in Wien erst lernten? —, war jene schlichte und doch bedeutungsvolle Natürlichkeit, jene ruhige Wahrheit und doch bewußte Schönheit und Gehobenheit des sprachlichen Ausdrucks und der sprechenden, malenden Gebärde und Stellung, wie sie Diderot und sein Kreis für Frankreich vergebens predigten. Die Wiener Seele, diese so oft mit dem Pariser Temperament verglichene Seele, verinnerlichte die formale Schönheit des klassizistischen Stils; eine warme, leuchtende Seele in einer vornehmen glänzenden Form war das Ziel der Wiener Bühnenerneuerung. Der Stil des Burgtheaters war eingepflanzt und keimte; er lebt bis heute am echtesten im gehobenen Konversationston, und nicht umsonst sind bis heute die feinen Franzosen seine Domäne.

„Lassen Sie die deutschen Schauspieler klug sein; so werden Sie aus der Gegenwart der französischen Truppe Vorteil ziehen und sich darnach bilden!“ schreibt Sonnenfels im Briefe vom 7. Mai 1768. Und die deutschen Schauspieler bildeten sich. Die Fachgenossin der Sainvil, Mamselle Beaubourg, „machte die Vorstellung Eugeniens (des Beaumarchais) für die deutsche Schaubühne zu einem merkwürdigen Zeitpunkte“. Im Juli 1768 wurde „Eugenie“, nachdem sie auf französisch abgespielt hatte, mit der Beaubourg als Stilträgerin deutsch dargestellt und in dieser beinahe symbolisch wirkenden Vorstellung die französischen Schauspieler offiziell als die Lehrmeister des jungen Burgtheaters eingesetzt. Die Neuberin und

die sächsisch-protestantischen Gesellschaften waren, weil ihre Schauspieler nicht den Anstand gezeigt haben, welchen die Muster der Wiener höheren Gesellschaft und die französische Gesellschaft fordern ließen (Devrient I, 386), mit ihrer französischen Schule, so wie Gottsched sie verstand und ihnen geben konnte, in Wien abgefallen (Lothar 15).

Mit dem Briefe vom 11. Junius 1768 (160 ff.) konnte Sonnenfels seine Rufe nach einer deutschen Nationalschaubühne für Österreich beginnen. Nationaldichter ist ihm derjenige, der „das Temperament der Nation studiert, der untersuchet, durch welche Triebwerke er in ihrem Gemüte die Erscheinungen bewirken kann, die sein Endzweck sind". Diesem Dichter sind dann auch „Nationalschauspieler zu wünschen, und der Deutsche wird, zwischen Franzosen und Engländer gestellt, aus der Hitze der Franzosen und dem natürlichen Kalten der Engländer eine dritte Art herausbringen, die seine eigene sein wird". Der Deutsche war damals, als Mozart in Wien die Gründung des Nationaltheaters erlebte, schon mit Lessing zu den Engländern abgerückt. Der Wiener aber stand noch für Nicolai auf der Stufe des Gottschedischen Sachsen (Lothar 16).

Klemm, der Gegner Sonnenfels', war deutsch-österreichisch, demokratisch im Herzen, Lessingisch im Streben; Sonnenfels aber, und besonders der mächtige Förderer der österreichischen Kunst, Graf Kaunitz, aristokratisch, Voltairisch-französisch und damit viel echter österreichisch. Er baute auf den Adel, diese reinste Blüte des österreichischen Menschen, und neigte auch dadurch, so deutsch er sich gab, des weiteren zu den Franzosen. Für Corneille und Racine warf Sonnenfels das „abenteuerliche Genie" Shakespeares hin und wurde in dieser Ablehnung von dem österreichischen Racine, dem Herrn von Ayrenhoff, unterstützt und übertroffen. Als Mozart nach Wien kam, bildeten Bearbeitungen und Nachahmungen französischer, spanischer und italienischer Dramen den Kern des Spielplans, und alle Stücke wurden nach dem Grundsatz des Sonnenfels — ein Grundsatz übrigens, der seine Zeit voll beherrschte —: „Nur diejenigen Stücke unterwerfen den Schauspieler auch in dem Geberdenausdrucke dem Custume, wo die Begebenheit National, der Schauplatz Lokal ist" (Br. 178), lokalisiert. Stephanie, Schauspieler und Regisseur des Schauspiels und der Oper, war darin dem Wienerischen Dramatur-

gen der ideale Spielleiter und Darsteller. Durch ihn mußte die gallische Hitze zur warmen Weichheit, der Pariser Esprit zum wienerischen Witz werden. Die wiener regelmäßigen Schauspieler fanden mit ihrem Studium der Franzosen, das keine Nachahmung, sondern ein Einverleiben und Einverseelen in das österreichische Temperament war, den österreichischen Stil, den Stil des Burgtheaters, welcher durch anderthalb Jahrhunderte als der Stil der deutschen Bühne herrschte. Der ungezwungene Adel in Sprache und Gebärde, die tiefe Beseelung des süßen tragischen Schmerzes, die herbe bittere Ironie der Verzweiflung, alles von einer gesitteten und frommen Wohlerzogenheit gedämpft und verschleiert, immer mit einem leichteren südlichen Sinn spielend über der Sache, von der weichen schwingenden Melodie der Sprache getragen, kennzeichneten diese Darstellungskunst als österreichische Hofkunst, als Hoftheater im adligsten Sinne.

Aber mit dem rein Darstellerischen war Sonnenfels nicht zufrieden. Eingehend beschäftigte er sich mit der Abstimmung der Gesamtinszenierung, und wenn er auch weder diesen Ausdruck noch das ebenfalls ungebräuchliche Wort „Regisseur" gebrauchte, so behandelte er dennoch eingehend die Aufgaben des „Unteraufsehers", des Intendanten (Br. 197 ff.), der „das Ganze der Vorstellung zusammenzupassen, die Bilder anzuordnen, die Zwischenspiele zu berichtigen" hätte. Das erste Regiekollegium, das eine deutsche Bühne leitete, bekam das Burgtheater. Auch die äußere Inszenierung, auf die das barocke Jesuitentheater wie der prachtliebende Hof der Musikkaiser Leopold I. und Karl VI. schon ungeheure Summen ausgesetzt hatten, wurde von Sonnenfels sehr gefördert. „Keine Sparsamkeit ist übel angebrachter, als wenn man einer Vorstellung die Zugehör versaget", mahnte er — noch heute gültig — die Bühnenunternehmer (Br. 199). Und obwohl in Wien erst spät die prunkvolle, aber undramaturgische Barockausstattung der logischen Klassizistik wich, so war es doch wieder Sonnenfels, welcher für Servandonis edle Größe, dessen Muster wohl Noverre kurz vor Mozarts Besuch nach Wien brachte, mit Hochachtung eintrat.

So bildete sich in Wien zuerst der Stil des deutschen Theaters ins Ganze, ein Stil der feinen Naturwahrheit, der bewußten und darum künstlerischen Realistik.

Als Mozart über ein Jahrzehnt später in dauerndem Aufenthalte zu Wien war, konnte er die Keime von damals in heller Blüte wiederfinden. Mit ihm kam 1781 der große Schröder, der vornehme Schauspieler, wie ihn Mozart nennt, nach Wien und prägte den weichen französierenden Stil mit seiner Hamburger Herbigkeit noch sachlicher aus, bewahrte ihm aber seine wienerische Eigenart, in welche er, der Schüler Kurz-Bernardons, sich in seinen Anfängen selbst eingelebt hatte. Ihm fügten sich I. H. W. Müller, Weidmann, Brockmann, Bergopzoomer, ja sogar die beiden widerhaarigen Stephanies, die Frauen Weidner, Adamberger, Jaquet, Sacco und Nouseul in das Ensemble. Damals konnte Mozart unter dem beständigen Eindruck des Burgtheaters leben und schaffen — und es waren seine größten Werke, die er damals schuf —, damals konnte er in stiller Begeisterung an die Schwester schreiben: „Meine einzige Unterhaltung besteht im Theater; ich wollte dir wünschen hier ein Trauerspiel zu sehen! überhaupt kenne ich kein Theater, wo man alle Arten Schauspiele so vortrefflich aufführt; aber hier ist es jede Rolle — die mindeste, schlechteste Rolle ist gut und doppelt besetzt" (Br. II, 96f.).

X.

Das Hauptverdienst aber, das sittlich strenge Literarhistoriker dem österreichischen Lessing, Sonnenfels, zubilligten, ist die Vertreibung des Hanswurst von der österreichischen Bühne. Zwanzig Jahre fast mußte die Partei des regelmäßigen Schauspiels gegen Hans Wurst, den komischen Salzburger Bauernjungen, kämpfen, bis Maria Theresia unter dem Eindruck der Sonnenfelsschen Briefe das Extemporieren verbot und in Sonnenfels den ersten österreichischen Zensor einsetzte. Das geschah im Jahre 1768. Mozart erlebte also das Verbannungsedikt in Wien. Ob er Mitleid mit dem komischen Kerl fühlte, der seinen heimatlichen Dialekt sprach und mit fast so närrischen Sachen seine Mitspieler und Zuschauer foppte, wie Mozart das Nannerl und später das Bäsle? Wir erfahren darüber nichts. Dem gestrengen Herrn Vater war das Verbot ja sicherlich ganz nach dem Sinn. Zornig schrieb er am 30. Januar 1768 nach Salzburg: „Daß die Wiener in genere zu reden nicht begierig sind, ernsthafte und Vernünftige sachen zu sehen, auch wenig oder

gar keinen Begriff davon haben, und nichts als närrisches Zeug, tanzen, teufel, gespenster, Zaubereyen, Hanswurst, Lipperl, Bernardon, Hexen und Erscheinungen sehen wollen, ist eine bekannte Sache und ihre theater beweisen es täglich“ (Br. IV, 268f.).

Ja, so waren und sind die Wiener, so ist der Österreicher. Tanzen, Teufel und Hanswurst, Gruseln und Lachen, Rührung und Spott. Österreich ist ein Jüngling in ewiger Pubertät, heiß auflodernd und empfindsam hingegeben an den schwindelndsten Traum und gleich wieder skeptisch den Traum zersetzend und auflösend mit absichtlich plattem, niederem Spott. Der Österreicher ist als Phantast verschrien, aber (und das vergißt der kritische Norddeutsche in seinem Urteil allzugern) seine Luftschlösser müssen auf dem wirklichen, erdriechenden Boden stehen, wenn er sie glauben und mit Lust bewohnen soll. Ein Romantiker von Geblüt, ist ihm das Unwirkliche nur dann künstlerisch wirklich, wenn er es mit der Ironie des gesunden Menschenverstandes jederzeit aufheben kann. Das internationale Bühnenmotiv, das den idealistischen Träumer von Ritter der derbsinnliche Diener zu herber Ernüchterung parodiert, ist nirgends so scharf und schlagend herausgearbeitet worden, als auf dem Theater Österreichs; ja, das Phantastische in der Alltäglichkeit wurde gar sehr selbständig bei uns, so daß Kaunitz, Metternich, Grillparzer, Julius v. d. Traun, Nestroy, Ferdinand Sauter, Kürnberger, Lenau, Mahler, Karl Kraus und — Mozart letzten Endes in ihrer weltaufhebenden Ironie nur dem Österreicher voll und sinnlich begreiflich werden können. Nicht die Bartsch und Leo Fall, nicht die Rosegger und Franz Lehar, die heute das Österreichertum mit parfümierter Volkssängerei darstellen und vertreten wollen, sind die richtigen Österreicher, sondern jene mit fast russischer Selbstzerfleischung (Dostojewski!) das eigene Volk strafenden Satiriker, wie die genannten großen Ironiker ihrer Heimat.

Dem korrekten, aufgeklärten und immer patriotischen Norddeutschen, der jedem Geschäft sich voll und ganz hingibt, dem auch das Geschäft des Theatergenusses voll und ganz real erscheinen muß, der nicht nur den schönen Schein der Kunst von der nüchternen Wirklichkeit, sondern auch die Kunstgebiete selbst Lessingisch reinlich voneinander trennt, — ihm erscheint das fortwährende ironische Aufheben der künstlerischen Illusion peinlich, ärgerlich und

unlogisch. Ich glaube, er wird nie Mozart und Nestroy voll und ganz begreifen. Der Österreicher aber ist ein Buffo-Charakter, selbstironisch und kindlich grausam wie die Tierhetzen, die er noch in den von uns betrachteten Tagen, zu Josefs des Gütigen Zeiten — welche Ironie! — ebenfalls unter der Intendanz des Hoftheaterleiters Affligio ansehen konnte.

Als der Knabe Mozart nach Wien kam, war der Hanswurst — es war der geniale Prehauser — in allen Stücken der entnüchternde Held. Der Wiener vertrug die erhabene Geschwollenheit der regelmäßigen Tragödie nur, wenn ihm der ironische Salzburger die große Handlung mit einem derben Witz ins Alltägliche erläuterte, wenn seine stets bereite Parodie die rührende Illusion ironisch aufhob. Es war ihm der höchste Genuß, seine eigene Gerührtheit mit dem Hanswurst auslachen zu können. Dessen Stegreifszenen, mit einem unübersetzbaren Wort Foppereien genannt, waren urösterreichisch. Die Ironie, die Selbstpersiflage, der schlagfertig die dunkeltragische Situation blitzschnell in ihrer Nacktheit erleuchtende Witz war ein wunderbar getreues Abbild des österreichischen Wesens. Der Hanswurst war darum, wie Erich Schmidt (Lessing II, 137 f.) so schön erklärt, „die talentvollste, ja die einzig lebenskräftige Erscheinung der ganzen österreichischen Literatur des 18. Jahrhunderts und die Wiener Volksposse ein köstlicher Besitz, der nach veredelnder Pflege, nicht nach pedantischer Ausrottung verlangte". Erich Schmidt mag sich trösten. Der Hanswurst war auch, wie alles wahrhaft im Volke Gewachsene, durch Verbote nicht auszutilgen, und wir werden den ironisch-realistischen Begleiter des tragischen Helden gerade bei Mozart in anderen Verkleidungen wiederfinden. Denn Mozart war das österreichische Genie, wie Goethe das deutsche.

Zeigte das nicht schon der Knabe dem gestrengen, fast preußisch schulmeisterlichen Vater? Der entrüstete sich über die derben Volksstücke, und sein Söhnchen komponierte die deutsche Operette des Stegreifdichters und Burleskenregisseurs F. W. Weiskern „Bastien und Bastienne". Zauber und Teufel liebte der Komponist des „Don Giovanni" und der „Zauberflöte" nicht minder als der Schöpfer des Papageno und Leporello den Bernardon und Lipperl. Er war es noch vor Raimund und Nestroy, der den Hanswurst wie die Zauberoper veredelte und ihnen die Ewigkeit seiner Kunst schenkte. Sein

Geist war es, der jenen platten Figuren das höhere Leben gab, und wie er die großen Helden der Tragödie zu Menschen beseelte, so tat er es auch mit den niederen Typen des Stegreifs. Das elegante, feine und doch lebendige, adelige Wesen des Burgtheaters spiegelt sich in der Charakteristik seiner ernsten Figuren, wie der saftige ironische Volkshumor in den komischen Rollen seiner Werke. Menschen sind sie alle, und auch menschliche Fehler haben sie alle genug.

XI.

Denn auch die Oper jeder Art wurde in Wien mit österreichischer Realistik dargestellt, bekam die Lokalfarbe. Schubart (Ästhetik 137) konnte schon schreiben, Berlin zeichne sich durch kritische Genauigkeit, Wien durch das Komisch-Tragische auch in der Oper aus. Der satirische Charakter des Österreichers zwang seit jeher auch die Musiktragödie zur realistischen Darstellung. Auch die Oper zeigte den lebendigen Hang zur Wahrheit und Sachlichkeit. Wo in aller Welt kam es noch vor, daß eine tragische große Oper, wie Glucks Alceste, mit den Darstellern der opera buffa besetzt wurde? Denn Alceste war die Bernasconi, für die Mozart seine verstellte Einfalt, also eine echte Soubrette, schrieb. Welche Kühnheit war darin, eine Tragödie aus dem ihr zugeschriebenen Bezirk der idealen Ferne in das Darstellungsgebiet des Volksstückes zu stellen, ihr kühles blaues Blut in schäumende rote Kraft zu verwandeln! Die Wiener Oper durfte das. Sie hatte damals, — sehr bezeichnend! — umgekehrt wie die großen deutschen Höfe ihr Hauptpersonal nicht in der opera seria, sondern in der opera buffa. In Wien, wo alles doch um dreißig Jahre zurück ist, war die opera seria trotzdem schon veraltet. „Es wird keine opera seria mehr Itzt“, schreibt Leopold Mozart 1768 (Br. IV, 272), „zu seriosen opern sind keine Sänger hier — — für die opera buffa sind excellente leute da.“ Gerade den alternden Tenoristen Guiseppe Tibaldi, den späteren täglichen Gast Mozarts in Mailand, besaß die Oper für das lyrische Fach. Diese welsche Gesellschaft bestand aus den gewähltesten Personen ihrer Art. In seinen Briefen (69 ff.) charakterisiert Sonnenfels die Truppe, und wenn er den ersten Buffo Caratoli eine

Hogarthsche Figur nennt, Caribaldi seinen Affen, Laschi den edlen Buffo, auch als Liebhaber von Fach, den Bassisten Poggi als „beständig in seiner Fassung“ anführt, wenn er die Wiener Soubrette Bernasconi als Ideal einer naiven natürlichen Schauspielerin preist, die Clementina und Eberardi aber als verdrossen und gezirkelt gegen die andern abhebt, so sehen wir das brennende Feuer einer beweglichen Realistik als den Darstellungsstil der Truppe leuchten. Vater Mozart findet auch diese Damen und die Baglioni wie den Sänger Pollini excellent. Scharf zeichnet sich der Unterschied zwischen dem kritisch genauen Berlin und dem sinnlich-genialen Wien in einem Urteil des Schauspielers Adamberger ab, als er eine norddeutsche Sängerin mit: „sie singe ihm zu lutherisch“ ablehnte. „Lutherisch singen“, erklärte er, „nenne ich, wenn man eine schöne Stimme bei einem Sänger hört, wie der Sänger sie von der Natur erhalten hat, wenn man ferner eine gute musikalische Bildung wahrnimmt, wie sie in Norddeutschland recht häufig gefunden wird, wenn aber gar keine italienische Schulung des Gesanges sichtbar ist, durch die man doch ganz allein erst zum wahren Sänger gebildet wird“ (Jahn III, 42). Das stimmt ganz zu Marxens Charakteristik bei Gluck: „Wien ist Italien in Deutschland“ (I, 157). Noch klarer wird dieses Urteil, wenn wir es zu einem Ausspruch von Glucks Mitarbeiter Calsabigi halten: „Perchè quando messi in scena Orfeo ed Alceste erano gia venti anni che era assuefato al Teatro francese e gustavà il verosimile, la passione, il sentimento, il terrore, e la compassione etc.“ (Lettera Montefani 11. V. 1778. Michel).

Ein unschätzbares Zeugnis! Es waren also wieder die französischen Schauspieler, welche nun auch die Operndarstellung in ein geregeltes Maß gesetzt hatten. Die Eleganz und freie Ungezwungenheit, den edlen Anstand und die feine malende Bewegung lernten die Buffonisten an Aufresne und der Sainvil, ohne die italienische Lebendigkeit, das unmittelbare Losgehen, die Mannigfaltigkeit und Gegensätzlichkeit des Ausdrucks im geringsten aufzugeben. Zusammen mit der scharfen geistigen Sinnlichkeit Wiens gab es einen ganz eigentümlichen impressionistischen Darstellungsstil.

Als Mozart 1767 nach Wien kam, war die Oper durch ihren Direktor Ritter von Gluck zu einer ganz gewaltigen Höhe gekommen, und seine Nachfolger Reutter und Gaßmann, den Mozart eifrig

schätzte und studierte, hielten diese Höhe fest. Es wurde unter Gluck täglich von zehn bis zwei probiert (Dittersdorf 81 f.). Das Orchester spielte sitzend, präziser als das Bologneser (Dittersdorf 113) und war von Gluck zu einem ekstatischen Realismus des Ausdrucks erzogen. „Kein Fortissimo kann ihm an gewissen Stellen stark, kein Pianissimo schwach genug sein; zwanzig-, ja dreißigmal läßt er die Virtuosen der Kapelle die Passagen wiederholen" und ist so grob mit ihnen, daß sie, wenn Gluck dirigiert, doppeltes Honorar erhalten müssen. Die Oper leitete er am Klavier voll erschütternden Miterlebens des Dramas und der Musik. „Er lebt und stirbt mit seinem Helden, wütet mit dem Achill, weint mit der Iphigenie und in der Sterbearie der Alceste bei der Stelle: Manco... moro... e in tanto affanno non hò pianto — sinkt er ordentlich zurück und wird mit ihr beinahe zur Leiche" (Marx I, 255 f.). Er ist es, der mit seinem Dichter Calsabigi die Alceste 1767 als Spielleiter einstudiert und den hölzernen Tenor Tibaldi zu dem „Phénomène de Tibaldi" macht, die Soubrette Bernasconi zu einer aufwühlenden Alceste erhebt, der — unerhört! — ein „wohlpassendes stummes Spiel" erreicht, neue ausdrucksvolle Stellungen und Gebärden, die sonst meist mißlingen, durchsetzt. Die Kostüme, noch von der blauen Farbigkeit Bertolis beeinflußt, waren klassizistisch, und die Dekorationen, für die Joseph Platzer, Angelo Pompeati und Giovanni Maria Quaglio, den Dittersdorf el Bibbiena redivivo nennt, arbeiteten, voller Kraft, aber auch voll dramaturgischer Logik. In dieser Zeit ging Wien von der strengen Symmetrie der Barockbühne zur Asymmetrie des Rokoko über. Seligmann (Merker 19) findet einen Gleichschritt mit den andern Künsten vom „Prunkvoll-Architektonisch-Symmetrischen — Händel! Klopstock! — zum Mannigfaltig-Ungebundenen voll geistreicher Details. Die Bühnenausstattung wurde realistischer." Schon wirkte auch Servandoni ein. Im Ballett, dessen getanzte Arabesken der Wiener Ballettmeister Franz Hilverding noch vor Noverre zu einer wirklichen Handlung verlebendigte, kam fast zugleich mit Mozart der große Noverre selbst nach Wien und wirkte durch seinen unerhört stilisierten Realismus (wie heute etwa die Russen) auf die gesamte Musikbühnenkunst Wiens (Michel 53).

So revolutionierte Gluck die Wiener Oper bis in ihre schlafenden

Tiefen wie vor ihm kein Operndirektor Wiens und nach ihm nur der Kraft- und Glutgeist seines Landesgenossen Gustav Mahler.

Sonnenfels stand staunend vor dieser Veränderung im Opernbetrieb. Er meinte, es läge an der Komposition, und prophezeite, Glucks Singspiele werden der Opernbühne Schauspieler zu bilden fähig sein. Die Singspiele? Ach nein! Der Inszenator allein, die lebendige Gewalt Glucks riß den erstarrten Boden auf und zog die Bühnenkunst der Oper aus dem Keim, bis ihr Mozart die Blüte und Reife geben konnte.

Und Mozart studierte das Theater in Wien sehr eifrig. Er sah die „Parthenope" des Musikvaters Hasse mit Tibaldi, der Teiber und Vestris, sah Gaßmanns „Amor und Psyche" (Br. IV, 262 f.), sah manche opera buffa. 1773 konnte er Glucks „Paride et Elena", Gaßmanns „Casa di Campagna", Salieri, Galuppi und Anfossi hören und sehen (Schurig I, 282). Die Logik und Lebendigkeit des Theaters, seine Naturwahrheit auch in der äußeren Ausstattung prägte sich ihm tief ein. Scharf wurde seine Beobachtung der darstellerischen Fähigkeiten seiner Künstler. Jahn schon hatte darauf verwiesen (I, 90), wie genau angegossen die Partien der „finta semplice" seinen Sängern waren, wie sie Sonnenfels' Briefe uns schilderten. Die Wirkung jener Theaterzeit war so tief, daß Italien, Mannheim und Paris seine Bühnen- und Weltanschauung wohl färben, aber nicht umformen konnten (Wyczewa-St. Foix II, 44 ff.). Mozarts Bühne war und blieb österreichisch.

Die Theaterfreude Wiens lebte sich aber nicht bloß vor dem Vorhang aus. Hof, Adel und Bürger spielten gerne selbst Komödie. Kretzschmar (Peters Jahrb. 1901, 60) kann berichten, daß Wiener Dilettanten im Jahre 1768, also zu Mozarts Anwesenheit, Hasses „Piramo e Tisbe" aufführten. Mozart selbst schrieb für eine solche Aufführung im Hause seines Freundes Dr. Mesmer seine deutsche Operette „Bastien und Bastienne", und ein Dutzend Jahre später fertigte er eine Pantomime für eine Liebhaberdarstellung an, in welcher er selbst den Harlekin spielte (Br. II, 217). 1786 richtete er seinen „Idomeneo" für eine Dilettantenaufführung im Auerspergischen Zirkel ein.

Unterschätzen wir diese Dilettanten nicht! Sie haben nichts mit unseren heutigen Theatervereinen gemein, in denen der senti-

mentale Postassistent mit dem als Sängerin verkannten Klavierfräulein einen Kadelburg oder Suppé herunterleiert. Jene Liebhaberbühnen des 18. Jahrhunderts waren des Kunstlebens einer gebildeten Gesellschaft voll. Sie zeitigten ihre reifste Art in Goethes „Iphigenien“-Vorstellung, sie waren die Ausläufer jener höfischen Festspiele, in denen die römischen Kaiser, die Fürsten der Renaissance, der Sonnenkönig und sein Hof mitwirkten. Das Schönbrunner Schloßtheater war für solche Hofspiele gebaut, und vier Erzherzoginnen spielten gerade damals zur Vermählung Josephs II. Gluck-Metastasios „Il parnasso confuso“ (Marx I, 335). Ein Regisseur von heute, der mit gebildeten, künstlerisch fähigen Liebhabern arbeiten durfte, weiß einen s o l c h e n Dilettantismus hochzuschätzen. Statt der handwerklichen Routine der Berufsschauspieler traf auch Mozart auf bühnenkünstlerische Empfänglichkeit, statt abgestumpfter Theatralik auf jene köstliche Scham vor dem leeren Theatereffekt, die ich nur als szenisches Taktgefühl bezeichnen kann, statt sich selbst entkleidender Gefühlsbloßstellung fand er eine feingebildete, zurückhaltende Durchseelung des Darlebens. Mußten manchen Berufssängern ihre Rollen, da sie keine Noten kannten, nach dem Gehör eingepaukt werden, konnten sie darstellerisch sehr oft nur schwitzende, sehr fachgebräuchliche Effekte zu Markte tragen, so gingen jene Liebhaber als wohlgeschulte Musiker und gebildete Menschen immer auf den Sinn des Ganzen aus und suchten die persönlichen Eigenheiten der Komposition wie der Rolle mit feiner Einfühlung zu gestalten. Statt Figuren gaben sie Menschen. B ü h n e n p s y c h o l o g i e lernte Mozart bei diesen Dilettanten.

Und diese Dilettanten waren es auch, die den Künstler, auch den Bühnenkünstler, aus dem Pariatum der „Dienstlichkeit“, wie Marx die Bedientenstellung des Künstlers im 18. Jahrhundert glücklich benennt, herauszogen und ebenbürtig in ihre Gesellschaft setzten. Auch hier ist Mozart der Revolutionär. Er ist der erste große deutsche Musiker, der nicht Fürstendiener sein konnte, der dem Erzbischof, seinem Dienstherrn, die herabwürdigenden Ketten krachend vor die Füße warf. Sonnenfels war um den Verkehr mit den Schauspielern den Adel geradezu angegangen. Die Schauspielerinnen werden an der Dame, die Schauspieler im Kreise der Cavaliere die Urbilder zur Leichtigkeit des Umganges und zur feinen Höflichkeit

studieren können, und wir haben von der Güte des hiesigen Adels zu erwarten, er werde sich um das Nationalschauspiel nicht allein durch seinen Schutz verdient machen, sondern auch an der Bildung des Schauspielers näheren Anteil nehmen" (Lothar 23).

Joseph II. gab 1776 dem Theater seine würdige Stellung und hob damit auch den Schauspieler in das gesellschaftliche Leben. Als Mozart 1781 für immer nach Wien kam, war das Burgtheater, diese Schule der feinen Wiener Sitte, ein nationales Gut im Schutze des Hofes. Im Stil dieser Schauspielkunst sind Mozarts Werke von der „Entführung" bis zum „Titus" gesehen.

XII.

Die Eindrücke unserer späteren Kindheit bestimmen das Weltbild des ganzen Lebens. Darum, und weil Mozart das Mannesleben seiner stärksten Schaffenszeit in Wien mit dem einzigen Vergnügen des Theaters verlebte, mußten wir die Wiener Bühnenströmungen ausführlicher schildern.

Mit den Wiener Theatererlebnissen vollgesogen, kam der junge Mozart zum Ende des Jahres 1769 nach Italien. Wie wirkte dort, in der Heimat der Oper, ja allen Theaters, die Bühne auf ihn? Jahn scheint zwar vollständig recht zu haben, wenn er sagt (I, 276 f.): „Auf deutschen Bühnen wurden italienische und französische Opern hauptsächlich durch das, freilich unvermeidliche Hineinmischen deutscher Empfindung und Vortragsweise unwahr und unnatürlich, und wirkten dann allerdings auf die Bildung des Geschmackes schädlich und verwirrend ein." Aber Jahn urteilt allzusehr vom Standpunkte des norddeutschen Philologen und übersieht, daß Wien Italien in Deutschland war, daß hier sehr viele Vollblutitaliener sangen und spielten, und daß, wie wir sahen, das Wiener Opernpersonal einen starken Schuß französischer Bildung innehatte. Die Erziehung der Italiener und Franzosen durch den Wiener Geschmack stellte wohltuend viele Fehler ab und brachte das Gute der romanischen Künstler zum blühenden Treiben. Das Abschleifen der völkischen Auswucherungen ist ja eine jener erziehlichen Wirkungen, die das Reisen und Schaffen im Auslande auch heute noch mit sich bringt. Für Mozart war es ein Glück gewesen, daß er mit einer gewissen Fähigkeit des

Urteils und einer in Wien gebildeten eigenen Meinung in das italienische Theater eintrat.

Und seine geschärfte Beobachtung sah viel und sah deutlich. Ungemein häufig besuchte er in den drei (wenn auch in der Heimat unterbrochenen) italienischen Jahren das Theater, denn als Studienreisen für Wolfgang waren ja die Italienfahrten vom Vater in erster Linie ausgeführt. Wo es nur immer ist, gehen die Mozarts ins Theater. Der Vater verzeichnet es, wenn er einmal wegen Briefschreibens die Oper ausfallen lassen muß (Br. III, 10, 113), und der Sohn tut desgleichen. „Heute ist die opera von Hasse; weil aber der Papa nicht ausgeht, kann ich nicht hinein. Zum Glück weiß ich schier alle Arien auswendig, und also kann ich sie zu Hause in meinen Gedanken hören und sehen" (Br. I, 33 f.). Er kennt die Opern auswendig, weil er auch den Proben beiwohnt, wo der junge Bühnenkünstler das Handwerk von Grund auf lernt.

In Mantua sind sie eine Stunde nach ihrer Ankunft in der Oper. Sechs- bis siebenmal besuchen sie gleich in den ersten Mailänder Tagen das Theater; in Verona hatten sie den Schlüssel zum balco des Marquis Carlotti (Br. I, 5), wiederholt hörte Wolfgang zu Mailand Piccinis „Cesare in Egitto".

Neben der prunkvollen opera seria wird die bescheidenere, aber mit der sinnfälligen Komödienfreude der Italiener dargelebte buffa fleißig besucht und für Neapel, Venedig, Mailand und Verona auch brieflich bezeugt (Br. III, 45, 96, 127). Aber auch das Schauspiel finden sie auf, und der Vater kann aus Mailand von einer Truppe italienischer Komödianten schreiben, welche „sonderh: in Caracter-stücken und Tragedien" glänzte (Br. III, 112). Sollten die Werke Maffeis in der lodernden und doch französierend-stilisierten Spielweise der italienischen Schauspieler nicht auch von Wirkung auf Wolfgang gewesen sein? Brachte er doch die frische Erinnerung an die Wiener französischen und deutschen Darsteller zum Vergleiche schon mit.

Der realistische, scharf urteilende Zug in Wolfgangs Bühnenanschauung arbeitet sich in den spärlichen Mitteilungen seiner Briefe deutlich zutage. Guglielmis „Ruggiero"-Aufführung wird sogleich an den Wiener Kräften gemessen. Bei ihr wie bei Hasses „Demetrio" und „Tito" werden Gesang und Darstellung in ihren Vor-

zügen und Fehlern lebendig geschildert, und manchesmal mit der gewissen entnüchternden Hanswurstigkeit persifliert (Br. I, 4f.). Jomellis „Armida abbandonata“ erklärt er für „schön aber zu gescheut und zu Altväterisch fürs Theater“ (Br. I, 18). Und der von Hilverding und Noverre verwöhnte Knabe findet die Tänze „miserabel pompös“. (Es war freilich in San Carlo!) Sie wollen in Italien alle vornehmen Sängerinnen kennenlernen (Br. I, 32), natürlich auch alle Sänger, und so finden wir in den Briefen Namen, wie die Schwestern Gabrielli, Elisabeth Teiber, Girelli, de Amicis, Bernasconi, Suarti, die Bastardella, Spagnoletta, Angelica Maggiore Gallieni, die Kastraten Giuseppe Aprile, Cicognani, Manfredini, Nicolini, Manzuoli, Sartorini, Rauzzini und den ehrwürdigen Farinelli, die Tenöre Ettore, Morgnoni und den Tänzer Bellardo (Br.: Register), von denen die Meisten als alte Bekannte begrüßt werden und die als Meister des Gesanges und oft auch des Spieles berühmt waren.

Auf der italienischen Bühne wurde damals in einem fieberhaften Tempo gearbeitet. Die Impresarii bestellten für die Stagione ihre zwei Opern, welche die Dichter und Komponisten den Sängern auf den Leib schreiben mußten. Da sie aber an Gagen sparen wollten, so ließen sie die Sänger erst knapp zu den letzten Proben eintreffen. „Es ist aber hier nichts anders zu tun,“ schreibt Naumann 1773 aus Italien (Jahn I, 221), „eine Oper muß in einem kleinen Monat gemacht, gelernt und aufgeführt sein“. Daß der Komponist „in Gegenwart der Sänger die Oper zu vollenden und einzustudieren habe“, stand auch für Mozarts „Mitridate“ im Vertrag (Jahn I, 193).

Jahn meint, daß mit dem Abgehen der opera seria von den Höfen auf die Impresa der äußere Aufwand an Dekorationen und Kostümen eingeschränkt werden mußte, und daß andererseits das Übergewicht des Gesangsvirtuosentums den Genuß des Sehens durch den des Hörens ersetzte (Jahn I, 242f.). Es mag wohl manches daran liegen; ich glaube aber eher, daß das Eindringen des französischen Rationalismus mit seiner angewandten Aristotelik, daß Zeno (Fehrs) und Metastasio (Michel), die ja noch höfische Dichter waren und wahrlich keine wohlfeilen Inszenierungen verlangten, die Wunder und Burlesken aus der Oper ausschieden und aus ästhetischen Gründen auf möglichste Einheit der Handlung drangen. Wie dem auch sei: Mozart kam nach Italien, als dieser Stilübergang noch nicht ganz voll-

zogen war. Als serenata, als azione teatrale hatte sich die Form der Maschinen- und Ballettoper bei Hofe noch erhalten, und noch Mozarts „Ascanio in Alba“ wurde ein solches mythologisches Barockspiel, wie sein „Mitridate“ und „Lucio Silla“ echte opere serie wurden.

Ein deutscher, in Italien reisender Architekt schrieb damals in sein Tagebuch: „Auf dem Theater Argentina wird zur Zeit die Oper Artaxerxes von Metastasio nach der trefflichen Komposition des Sacchini aufgeführt. Von der Pracht der Einrichtung der deutschen Hofopern ist hier in Rom keine Rede. Die Dekorationen sind weder schön noch von Wirkung und überdies zum Teil äußerst abgebraucht und schmutzig. Die Verwandlungen gehen sehr langsam und unordentlich vonstatten und überhaupt ist die Bedienung des Theaters herzlich schlecht. Die Garderobe steht damit in vollständigem Verhältnis. Alles dieses aber wird durch die vortreffliche Musik und einige gute Sänger reichlich ersetzt. Der primo uomo und die prima donna sind vorzüglich gute Stimmen und werden außerordentlich reichlich bezahlt. Die andern Sänger sinken gradatim bis unter das Mittelmaß herab. Auf der Argentina tritt dermalen Guadagni in der Rolle des Arbaces auf, der, wenn ihm auch seine Stimme nicht mehr recht folgen will, ein ganz vorzüglicher, guter Schauspieler ist“ (Schurig I, 236).

Über den Zustand der opera seria werden wir noch ausführlicher zu sprechen kommen. Was die Musik der Italiener in Mozart erwirkte, steht jetzt am besten bei Wyczewa-St. Foix (II, 274 ff.) zusammen. Hier liegt uns nur daran, aufzuzeigen, was Mozart vom italienischen Theater lernen konnte.

Die Orchester waren stark besetzt. 14 erste und 14 zweite Geigen, 2 Klaviere, 6 Kontrabässe, 2 Celli, 2 Fagotte, 6 Violen, 2 Oboen, 2 Flöten, 4 corni di caccia, 2 Clarinen, also 60 Musiker, spielten Mozarts „Mitridate“ (Br. III, 88). Dittersdorf (89) findet das Opernorchester in Bologna mit 77 Personen besetzt, die Kirchenmusik sogar mit 160 Personen, unter welchen 80 Vokalstimmen waren (95). Mozart schreibt über das Orchester viel weniger als über die Bühne. In Mantua nur nennt er es „nicht übel“ (Br. I, 7). Deutlicher ist Dittersdorf (98). „Soviel man des Rühmens von den italienischen Orchestern überhaupt macht, so unzufrieden war Gluck damit (1763). Siebzehn große Proben wurden gehalten und demun-

geachtet fehlte bei der Produktion das Ensemble und die Präzision, die wir bei dem Wiener Orchester von jeher gewohnt waren.“ Mußte Mozart zehn Jahre später, wo der herbe, dramatische Jomelli den Italienern schon unverständlich wurde, nicht ähnliche Eindrücke empfangen und ebenfalls vergleichen? Er sagte nichts, aber er probierte heftig und genau, und paßte seine Musik auch den Kräften des Orchesters an. Die professori im Orchester erklärten, die Musik sei klar, deutlich und leicht zu spielen (Jahn I, 215). Spotten ihrer selbst; denn so sprachen die Orchester niemals mehr von Mozartscher Musik.

An den Darstellern ist ihm schon das Aussehen wichtig und dann ihre Aktion. In Verona notiert er der Sängerin eine nicht üble Statur (Br. I, 4). Das war bei der ersten Oper in Italien. In Mantua machte die seconda donna ein „Ansehen wie ein granadierer“ und zum „Lucio Silla“ mußte für den erkrankten Tenor ein Ersatz gesucht werden, „der nicht nur ein guter Sänger, sondern absonderlich ein guter acteur und eine ansehnliche Person seyn muß“ (Br. III, 133). Gern schreibt er von einer hübschen Actrice, „sie ist kein Hund nicht“. Die gute Aktion ist ihm überaus wichtig. Der Masi verzeiht er sogar den mittelmäßigen Gesang für ihr gutes Spiel. Und dennoch erhält nach vielen Solo- und Orchesterproben der Komponist des „Mitridate“ nur eine einzige Probe „wegen der Scenen usw.“ (Br. III, 116). Aber die Mailänder Zeitung kann trotzdem das Spiel der Sänger herausstreichen (Jahn I, 216). Über die Gesangskunst Italiens schreibt er ziemlich viel. Wenn wir seine Anschauung darüber herausziehen wollen, so kommt es ihm auf reine Intonation, gleichmäßige und vor allem leichte Tonbildung (die italienischen Tenöre singen ihm alle zu schwer) und dramatischen Ausdruck wie Verstand an. Das Wort über die seconda donna von Mantua, „sie singt wahrhaftig nicht übel, auf daß sie daß erste mahl agiret“, schließt uns den ganzen Regisseur der Musik auf. Gesang und Aktion sind ihm untrennbar Eines auf der Bühne! Daß er in Italien den schönen Realismus seiner Wiener Schule durchsetzen konnte, glauben wir kaum. Die natürliche Grazie und ungezwungene Wirklichkeitsweise der Italiener ließ ihn aber wohl kaum viel vermissen. Zudem sang die Gluckschülerin Bernasconi im „Mitridate“, die de Amicis, welche ebenfalls vom Buffofach herkam, im „Lucio Silla“ die primadonna, Mitridate war der Tenor Ettore, dessen

tiefes Gefühl Schubart lobt (Sittard II, 54), der Kastrat Rauzzini, der ein vortrefflicher Akteur war (Jahn I, 232), sang im „Lucio Silla“. Dagegen fiel der Tenor Morgnoni als Lucio Silla ab, weil er ungeschickt und übertrieben spielte (Jahn I, 233). Er war „übereifrig“. Wohl um dem Spielleiter Mozart es recht zu machen?

Die schon erwähnte Mailänder Zeitung pries vor allem den guten Geschmack der Dekoration. Das alte Mailänder Theater hatte etwa zwölf Meter Bühnenöffnung und bei sieben Kulissengassen etwa fünfzehn Meter Bühnentiefe (Grundriß bei Hammitzsch 103). Tag und Nacht arbeiteten die Maler (Br. III, 112). Leider konnte ich weder Bilder, noch nähere Nachrichten über die Inszenierung der beiden Opern und der Serenade finden, doch müssen wir annehmen, daß Mitridate und Lucio Silla im Übergangsstil von Bibbiennas Barock zum Klassizismus Servandonis ausgestattet gewesen sind: tiefe Perspektiven auf dem seichten Raum der Bühne, klassizistische Architekturen. Prunkvoll war die Serenata „Ascanio in Alba“ als festa teatrale, als Huldigungsoper für die erzherzogliche Hochzeit inszeniert. „Heute haben wir die Tanzprobe gesehen“, schreibt der Vater (Br. III, 110 f.), „und uns sehr über den Fleiß der zwey Balletmeister Pick und Fabier gewundert. Die erste Vorstellung ist Venus, die aus den Wolken kömmt, von Genien und Grazien begleitet. Das Andante der Symphonie wird schon von eilf Weibspersonen getanzt, nämlich acht Genien und den Grazien oder acht Grazien und drey Deessen. Das letzte Allegro der Symphonie ist ein Chor von 32 Choristen, nämlich acht Sopranen, acht Contralten, acht Tenoren und acht Bassisten, und wird von 16 Personen zugleich getanzt, acht Frauen, acht Männern. Ein anderes Chor ist von Hirten und Hirtinnen, so wieder andere Personen sind. Dann sind Chöre von den Hirten allein, folglich Tenore und Bassi; andere Chöre von Pastorellen, folglich Soprani und Contralti. In der letzten Scene sind Alle beysammen, Geni, Grazi, Pastori, Pastorelle, Chorsänger und Tänzer beyder Geschlechter, und diese tanzen Alle den letzten Chor zusammen. Hier sind die Solotänzer nicht mit eingerechnet, nämlich Mr. Pick, Mad. Binetti, Mr. Fabier und Mamsell Blache. Die kleinen Solos, die unter den Chören, bald zwischen zwey Sopranen, bald Alt und Sopran usw. vorkommen, werden auch mit Solo's der Tänzer und Tänzerinnen untermischt.“

Wir sehen, daß es auf Huldigung, Pracht und Grazie ankam, daß Mozart als Komponist wie als Inszenator hier den letzten Ausläufer einer höfischen Kunst kennen und bearbeiten lernte, die einst die Oper war: den höfischen Mimus. Er führte seinen Auftrag zur Zufriedenheit aller aus. An den Chören aber erwärmte sich seine Liebe (hier hatte er ja das Personal dazu!), und aus den Chören prophezeite ihm Hasse die große Zukunft.

XIII.

Von März 1771 bis Dezember 1774 lebte der Jüngling Mozart in seiner Salzburger Heimat und unterbrach seinen Aufenthalt nur durch die beiden Mailänder Erstaufführungen und die dritte Wiener Reise. Über die Salzburger Bühne sprechen wir später im Zusammenhang mit den letzten Jahren in der Heimat.

Eine wichtige Zeit voll von entscheidenden Theatereindrücken kam mit dem Auftrag der „Finta giardiniera“ in München.

München war damals der kulturelle Vorort der, ihre Kraft weithin ausstrahlenden deutschen Hauptstadt Wien. „In Sitten, Tracht, Schauspielen, parodierte man beständig die Österreicher — fast so, wie der Japaneser ein Gegenfüßler der Chineser ist“, kennzeichnet Schubart (Leben 102f.) sehr drastisch das Münchner Leben im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts. Bei aller äußeren Ähnlichkeit des Vergleiches war doch das Münchner Bühnenwesen ziemlich verschieden von Wien gerichtet, so daß wir eine bloße Erweiterung und Vertiefung der Wiener Erlebnisse in Mozart nicht unbedingt finden können. War es der romanische Temperamentsanteil, der in französischen und italienischen Elementen sich mit dem österreichischen Deutschtum zu der eigentümlichen Wiener Bühnenkunst kreuzte, und von dem Mozart fürs Leben bestimmt eingeprägt wurde, so erwachte hier in München unter dem herben Einfluß des kernigsten Deutschtums, des Bajuvarischen, das starke nationale Gefühl in ihm. Dazu kam, daß er die Kämpfe um die deutsche Nationalbühne, die damals in München wie in Wien ausgefochten wurden, zum Teil in ihrer Entscheidung miterleben durfte.

Im Schauspiel Münchens hatte sich um die Wende des Jahres 1774 das regelmäßige Schauspiel durchgesetzt. Schon ein Jahrzehnt früher hatte der Intendant Graf Seeau neben der, in höchster Blüte

stehenden großen italienischen Oper den Versuch gemacht, das regelmäßige deutsche Schauspiel zu fördern. Der Stegreifspieler Kurz-Bernardon war der Prinzipal und Spielleiter der ersten regelmäßigen Truppe (Legband 147 f.). Ihm war als Volksschauspieler ein idealisierendes Stilisieren fremd; der volkstümliche Realismus bildete den Grundstil seiner Spielleitung. Seine Hauptkräfte, die Gattin Teresina, Brandes und Frau, Susanne Mecour und Bergopzoomer, waren zu seiner Regie stimmend. Um 1768 hatte Heinrich Braun, der Lessing und Sonnenfels Münchens, auf Racine, Corneille, Otway und — Shakespeare mit Erfolg hingewiesen (Legband 155), und bald darauf Bernardons Gattin Teresina im Opernhaus San Salvador eine neue regelmäßige Bühne errichtet, deren Schauspieler Bergopzoomer, Brockmann, Grünberg und Wahr hießen, deren Spielplan von den Wiener Textbüchern der „neuen Sammlung von Schauspielen“ mit Goldoni, Molière, Regnard, Lessing und extemporierten Komödien sehr abhängig war (Legband 155—157). Daneben gingen Dilettanten- und Schulaufführungen sowie die heute in Bayern noch lebendigen geistlichen Spiele weiter, ergötzte das dramatische Volkstheater der Hüttenbanden, wie sie noch in Tirol bestehen, die Kleinbürger. Von der Münchener Akademie her bekam Nießer, dessen Frau, wenn nicht ihn selbst, Mozart kannte, den Auftrag, weiter für das regelmäßige Schauspiel zu wirken. Er brachte auch Stephanie, Pfeffel, Ayrenhoff und Voltaire aufs Theater, setzte Lessings „Sara Sampson“ und Diderots „Hausvater“ durch (Legband 158 ff.). Endlich übernahm 1772 der Opernintendant Graf Seeau auch das Schauspiel und stellte das Programm: gute Akteurs, reine deutsche Sprache, gute Sittenlehre und angenehme Ergötzung auf (Legband 161). Als aber gar 1773 die Kurfürstin Anna, um ein Beispiel ihrer deutschen Gesinnung zu geben, ein französisches Lustspiel übersetzte, brach beim Adel die patriotisch-dramatische Schreibwut aus, und Seeau mußte in vier Jahren einundvierzig Stücke der adligen Dichter aufführen; oft sechs bis sieben mußten in einem Monat geprobt werden, woraus sich der Kundige auf die Güte und Durcharbeitung dieser Aufführungen seinen Schluß ziehen kann.

Das geistige Leben hatte im erwachenden Sturm und Drang auch im damaligen München den stark patriotischen Zug, und das Theater, als Spiegel seiner Zeit, zeigte das Bild dieser neuen Bewe-

gung folgsam auf. Im März 1775, kaum als Mozart München verlassen hatte, gab die Regierung in vaterländischer Überspannung sogar den absurden Befehl, daß künftighin nur Nationalbayern ins Schauspiel als Darsteller einzustellen seien (Legband 164).

Bis Mozart von seiner Pariser Reise wiederkam, ging die Entwicklung in diesem Sinne weiter. Shakespeare drang durch, Schikaneder debütierte als Hamlet, welchem — ein wunderbar prophetisches Zusammentreffen! — ein Ballett „das steinerne Gastmahl" angehängt war (Legband 171). Mit Karl Theodors Regierungsantritt hatte der Kampf um geistige Güter an Stelle blutigen Ringens um Land und Krone eingesetzt, und dieser Kampf und die Entwicklung nach aufwärts hielt sich noch bis in die Zeit des „Idomeneo". Den Höhepunkt zeichnete das Gastspiel des großen Schröder an. Dann wurden die vaterländischen Stücke, die besonders durch Babos „Otto von Wittelsbach" und Törrings „Agnes Bernauerin" den Berlichinger Goethes ins Bayrische übertrugen, verboten (Legband 179).

Der Spielplan der Zeit ist vom bürgerlichen Rührstück und der dramatischen Komödie bestimmt, der Stil der Darstellung in den „Versuchsjahren" 1772—1778 (Legband 236) mit den vielen neuen Dramen, den Stilgärungen und dem ewigen Wechsel der Darsteller unausgebildet, in seinem Grunde aber auf den sentimentalen Realismus, die zopfige Kleinmalerei und rationalistische Typenzeichnung abgesehen. Erst mit der französisch geschulten Truppe Marchands und dem Aufkommen einer sachlichen Kritik wird die schöne (also stilisierte) Natur zum bewußten Prinzip der Darstellung gemacht.

Als Mozart zur „Finta giardiniera" in München war, kam er häufig ins Theater. Eine Briefanspielung (Br. I, 48) läßt uns auf den Besuch von Favart-Raspes „Die drei Sultaninen oder Soliman II." schließen. Sonst waren nachweislich auf dem Spielplan: (Legband 422 f.) Lessings „Sara Sampson" und „Minna von Barnhelm", Molière-Kepners „Menschenfeind", Marivaux' „Spiel der Liebe" und „Die falsche Mutmaßung", Regnards „Universalerbe", das Modestück der Zeit: „Der Hausvater" von Diderot und mehrere Lustspiele von dem späteren Textdichter der „Entführung aus dem Serail", Stephanie dem Jüngeren, der anscheinend in München sehr beliebt war und dem auch merkwürdigerweise Sonnenfels das Zeug zum

österreichischen Nationaldichter zutraute. Wir sehen: ein ganz kleinbürgerlicher Stadttheaterspielplan, in dem ein verwässerter Molière als Riese stand.

Beim Aufenthalt von 1777 war man schon viel weiter. „Hamlet“ war gegeben, mehr Molière und Voltaire. Mozart hatte im Nationaltheater Gesichtsentrée, er konnte überall und immer in die Logen gehen; „Ich bin ja bekannt genug“ (Br. I, 69). Zur Zeit des „Idomeneo“ war er nur ein einziges Mal im Theater: bei Dyks „Essex“ mit einem „Magnifiquen Ballet“ (Br. II, 4). Der Abend gehörte ja der Arbeit an der Karnevalsoper (Br. II, 24 u. 77 f.).

Dieselbe Naivität des Bühnenspielplans der deutschen Schaubühne in ihrer modernen Kindheit zeigte auch das von den Schauspieltruppen gepflegte Singspiel. München straft das musik- und theatergeschichtliche Schuldatum: «1742 Ende der ersten deutschen (sogenannten Hamburger) Oper» Lügen. Nicht nur in halbdramatischen Oratorien und Kantaten, wie sie auch der zehnjährige Mozart in Salzburg mitschrieb (Schletterer 113 f.), sondern geradezu auf der Volksbühne lebte die geistliche und weltliche opera bernesca im passions- und jesuitenspielfreudigen München weiter. Ja selbst in den Klöstern sind deutsche geistliche Singspiele im Jahrhundert der Aufklärung bezeugt, sogar — eine weitere Ähnlichkeit zur alten Hamburger Oper — Singspiele im Dialekt ihrer Provinz (Legband 291). Auch im Faberbräu, der gemütlichen Vorstadtbühne, waren die dort heimischen Volksstücke und Zauberpossen meistens mit Gesang ausgestattet.

Dieses Aufkommen der Kunst der Singebühne aus Volkstum und Kirchlichkeit war echt bayrisch, echt deutsch und hätte eine bodenständige deutsche Oper hergeben können. Allein auch hier mußte der Umweg über das Romanische gehen. Karl Ignatz Förg übertrug Piccinis „Pescatrice“ als „das Fischermädchen“ und, wie um verschämt dennoch irgendwo an die volkstümliche Überlieferung anzuknüpfen, zwei geistliche Opern Metastasios „Joas, König der Juden“ und „Isaak, ein Sinnbild des Erlösers“, ins Deutsche. Von Franz Reiner, den Mozart schon 1774 kannte (Br. I, 68), wurden die Singspiele rührig gepflegt und ihnen später sogar die Michelsche Gesellschaft deutscher Sänger und Sängerinnen ganz gewidmet. „Die Singspiele der Michelschen Truppe waren Hanswurstiaden, ins Gra-

ziöse, Feine übersetzt. Italienischen und französischen Ursprungs waren die meisten; Piccini, Tozzi, dann aber auch die einheimischen Komponisten wie Franz Gleißner, Joseph Michl, Moßmayer fanden gehörige Beachtung (Legband 199). Förgs deutschen Erstling, „das Fischermädchen“, sah Mozart am 26. September 1777 (Br. I, 69, Legband 426). Weiße-Hillers „Lottchen am Hofe“ konnte er schon 1774 hören, und wahrscheinlich war er für Benda, dessen „Pygmalion“ nach Rousseau damals ebenfalls auf dem Spielplan stand (Legband 423), seit jener Aufführung so besonders begeistert. Damals keimte in Mozart die Idee, die deutsche Oper zu schaffen, mächtig auf. „Ich bin hier sehr beliebt“, schreibt er voll Stolz am 3. Oktober 1777 dem Vater „und wie würde ich erst beliebt werden, wen ich der teutschen National bühne in der Musik empor hälfe? — und daß würde durch mich gewis geschehen; dann ich war schon voll begierde zu schreiben, als ich das teutsche singspiell hörte . . . Eine teutsche opera seria möchten sie auch bald geben — und man wünscht halt, daß ich sie Componirte“ (Br. I, 68f.). Der Professor Huber, an den sich der Jüngling angeschlossen hatte, ein verlotterter Literat, dramaturgischer Lektor des Intendanten Grafen Seeau und ein strammer Patriot, blies besonders eifrig in das Schaffensfeuer des Jünglings. Solch verlorene Caféhausexistenzen, immer voll knatternder Ideen, sind seit jeher mit ihrem neuerungssüchtigen Aufbegehren das notwendige Reizmittel für schaffende Stürmer und Dränger gewesen. Auch Mozart steckte der Huber an. Dazu kam die Neigung Mozarts zu der deutschen Sängerin Keiser. Sie nährte die ideale Begeisterung mit der innigen persönlichen Schöpferkraft der Liebe. Daß er damals nicht die deutsche Oper schuf!

Aber der Hof und seine Gesellschaft, auf die der Künstler in erster Linie angewiesen war, war nur im Schauspiel deutsch. Die Musikbühne mußte italienisch bleiben. Kam doch Schweitzers „Alceste“ noch 1779 nicht einmal über die Proben hinaus! Die italienische Oper sah man damals voll äußerlichen Glanzes, aber innerlich ohne rechten Stil. Leider liegt die ergiebigste Quelle über die Münchener Oper der siebziger Jahre, das Journal eines sächsischen Gesandtschaftsattachés in Bayern, noch unerschlossen im Dresdener Archiv (Gluck Jahrb. 1915, 29). Aber eine oberflächliche Skizze will uns doch gelingen.

Dem Orchester fehlte „die große Pünktlichkeit der Orchester zu Wienn, Mannheim, Neapel und Berlin“ (Schubart bei Rudthardt 163). Der Dirigent Tozzi hatte halt mehr mit der Liebelei zu tun als mit der Disziplin, und der alte Bernasconi, die typische Natur des heute noch an vielen größeren Theatern taktschlagenden, handwerklichen zweiten Kapellmeisters, war zum Künstlererzieher herzlich schwach begabt. In Tozzis „Orfeo“, einer Verarbeitung von Glucks Drama, die Mozart in München erlebte, als er seine „Finta giardiniera“ vorbereitete, agierten Domenico Panzacchi, dem Mozart den Arbace im „Idomeneo“ schrieb, ein vorzüglicher Schauspieler, der berühmte Gaetano Guadagni, dessen rezitativischer Vortrag und vorzügliche Aktion Aufsehen erregten und der durch Glucks „Orfeo“ den neuen dramatischen Darstellungsstil schon eingeimpft hatte, Tommaso Consoli, der auch den Ramiro in der „Giardiniera“ sang, die Mingottischülerin Rosa Capranica und Pietro Girardi. Unter Ballettmeister Trancard tanzten außer den Solis ein Chor von zweiunddreißig Tanzenden. Von der Außeninszenierung weiß der von Dresden her wohl etwas verwöhnte Attaché nur nachsichtig zu melden: Il y a du goût dans les habillements et les ballets ne sont pas mauvais“ (Gluck Jahrb. 1915, 30). Die Dekorationen waren von Paolo Gaspari, also bibbianaisch. Mozart sah die Oper (Br. I, 49), deren Erstaufführung am 9. Jänner 1775 war, und — schwieg darüber. Eifrig probierte er seine „Finta giardiniera“, die Tozzis „Orfeo“ niederschlug (Br. III, 179f.). Ein Mozart war aber auch nicht so leicht für die damalige Münchner Lässigkeit zu haben wie der verliebte Tozzi. Von Ende Dezember wurde die Oper auf den 5. Jänner und dann noch einmal auf den 13. Jänner verschoben, „damit die Sänger besser lernen, und wenn sie die Musik recht im Kopfe haben, sicherer agieren können, damit die opera nicht verdorben wird“ (Br. III, 177). Immer wieder also sehen wir den jungen Dramatiker als erstes Opernprinzip die sinnfällige Darstellung fordern. Was Mozart in München als Theater kennen und fühlen lernte, war das, was wir heute als Stadttheaterbetrieb brandmarken. Die Hauptsache war, daß die Noten halbwegs kamen. Das Spiel in der Oper ist ja schließlich gänzlich gleichgültig. Doch die Folgen stellten sich ein: „Man kann eine opera, wo man zahlt“, schrieb der Vater (Br. III, 172), „nicht öfter als zwey-

mahl nach einander spielen, sonst würde man wenig Leuthe im Theater sehen, dann muß man 2 und 3 wochen wieder andere opern aufführen, und erst wieder mit der vorigen herausrücken, so nämlich wie man es mit den Comoedien macht, und mit den Balletten. Desswegen kennen sie wenigst 20 opern auswendig, mit denen abgewechselt wird, und unterdessen wird wieder eine neue studiert."

Rein fachlich bedeuten demnach die Münchener Tage für Mozart nicht sehr viel. Er lernte aber zum mindesten Routine erreichen, wenn wir nicht Enttäuschungen ebenfalls als wirkende Erfahrungen betonen wollen. Aber menschlich und künstlerisch können wir das Erwachen seines Gewissens für das eigentümlich Deutsche in der Musik wie im Schauspiel nicht gewichtig genug einschätzen. Von den Münchner Tagen her gärte es in ihm; die gelernte italienische Form wollte von der deutschen Gefühlsrichtung aufgesogen werden und (klärte sich zur deutschen Form ab? Nein!) — und lag zeitlebens im Kampf mit ihr, zeugte aber die durchaus persönliche Form des Meisters, den Stil Mozarts.

XIV.*)

Salzburg war Münchens geistige Vorstadt. Auch im Theater. Ein geschäftiges Wandern von Truppen und Einzelkräften fand zwischen den beiden katholischen Hauptstädten Bayerns statt.

Aber hatte München eine hauptstädtische Bühne mit allen Mitteln eines reichen Hof- und Gemeinwesens, so war das Salzburger Theater ganz auf die Kleinlichkeit einer süddeutschen Provinzbühne zugeschnitten. Bis 1775 waren der erzbischöfliche Hof, die Universität und die Privatgesellschaften die Träger der Bühnenkunst. Die Dilettantengesellschaften übten wie allerorts. Daß auch der gestrenge Leopold Mozart dieses Komödienspielen ganz ernsthaft unter sein Urteil nahm, zeigt eine Schilderung, die er dem Sohne von einer solchen Komödie nach Paris schickte. „Ich glaube euch

---

*) Leider fehlt mir für diesen wichtigen Abschnitt voll ausreichendes Material. Das Mozarteum konnte nichts beisteuern, vom Städtischen Museum in Salzburg bekam ich keine Auskunft, und Freissauffs „Geschichte des Stadttheaters in Salzburg" war mir nicht zugänglich.

schon geschrieben zu haben, daß zum Nahmenstag des versazammts verwalter Bauernfeind im Steigerhause über 4 Stiegen 2 Commoedien gespielt worden. Nun haben sie auf des Steigers Nahmenstage abermahl den Splin, und dann nach derselben eine zweyte kleine piece recht sehr gut aufgeführt. Das erste mahl waren die acteus: Beransky, schweiger, altman, der junge Steiger. andretter Cajetan als ein alter grober wunderlicher ins geld verliebter Kaufman. Der Steiger Mathiesel und ein Student als bediente. dann die 2 Baurnfeindmädl und Strasser Nannerl. Bey der 2ten piece so die Werbung hieß, waren auch noch als Werbsoldaten, der andretter Sigerl und ein gewisser hl: von Lirzer dabey. Nun sind sie eben im Begriffe, und werden den Triumph der freundschaft (Garin oder Gozzi), dann darauf Inchle und Jarico (ein englisches Rührstück) aufführen. Die 2 Bauernfeindischen mädl haben das erste mahl erträglich, das 2te mahl aber gut gemacht. Die Strasserische Nannerl, die jüngste der 3 Schwestern, macht gewisse Rollen, zum Exempl eine Mutter, einen sanften Caracter x: unvergleichlich, hat auch eine treffliche Stellung und weis besser auf dem Theater zu gehen als die anderen“ (Br. IV, 46).

Das erzbischöfliche Hoftheater brauchte nicht im Stiegenhaus zu spielen. Im Gegenteil! Der Hof besaß ein steinernes Theater und ließ besonders fleißig Opern darin spielen, seria und buffa, Ballets und Pantomimen. Aus den Mozartbriefen erfahren wir, daß die welsche Gesellschaft Seccatore, die auch in Verona spielte, am Salzburger Hofe Stagione hielt (Br. III, 27), daß für den Hof eigene Opern geschrieben wurden, wie es von Fischietti bezeugt ist (Br. I, 39), und daß Mozarts „la finta semplice“ 1769 dort aufgeführt wurde (Br. III, 5). Auch ernste deutsche Singspiele, allem Scheine nach im Stile der barocken Jesuitendramen, wurden gegeben, wie die „tragoedia integra: Hermann, ein Beispiel der Liebe zum Vaterlande“ (1773), „Titus, der standhafte Christ“ mit Michael Haydns Musik (1774), daneben aber auch italienische Serenaden, wie Mozarts „Il sogno di Scipione“ (1772) und sein „Il re pastore“ (1775). Auch das Schauspiel wurde gepflegt, und die Tragödie Corneilles „Polyeucte“ sowie das beliebte, aber schlechte Trauerspiel „Gafforio“ sind uns von Pirckmayer ausdrücklich genannt. Daß diese und

andere Stücke nicht bloß zu gelegentlichen Festaufführungen dienten, sondern daß ein regelmäßiger Theaterbetrieb angestrebt wurde, beweist ein Brief von Vater Mozart, der zwischen Salzburg und München eine Parallele zieht: „Es ist noch ein Umstand. Hier ist es wie in Salzburg. Man kann eine opera, wo man zahlt, nicht öfter als zweymahl nach einander spielen, sonst würde man wenig Leuthe im Theater sehen; dann muß man 2 und 3 Wochen wieder andere opern aufführen, und erst wieder mit der vorigen herausrücken, so nähmlich wie man es mit den Comödien macht und den Balletten“ (Br. III, 172). Man kannte also auch ein festes, abwechselndes Repertoire.

Mit der Spielzeit 1775/76 wurde ein neues städtisches Theater eingerichtet, und nun gab es alljährlich Schauspiel und Singspiel. Regelmäßige Truppen nisteten sich ein, von denen aus den Briefen der Mozarts zwei Gesellschaften hervorstechen: die Böhmsche und die Schikanedersche.

Die Böhmische Compagnie war eine österreichische Gesellschaft, die aus einer Pantomimen- und Stegreiftruppe hervorgegangen war, es aber schon im Beginn der siebziger Jahre wagte, „Minna von Barnhelm“ und „Romeo und Julia“ zu spielen. Als Böhm in Brünn die Direktion übernahm, suchte er die Burlesken durch regelmäßige Stücke und Singspiele zu verdrängen (Chronologie 192f.). Er war also für seine Zeit und das damalige Österreich ein moderner Bühnenleiter. Als Ballettmeister hatte er einen Schüler Noverres, Voigt, angestellt und zeigte damit auch in den Nebenspielen seinen Fortschrittseifer. Da der Gründer der Gesellschaft, Cajetan von Schaumberg, Dekorationsmaler war, so wird sicherlich auch die äußere Inszenierung genügende Sorgfalt getragen haben. Mozart hatte Böhms Bühne schon in Augsburg kennen gelernt (Br. I, 286) und sich mit ihrem Direktor angefreundet. Er stand im Briefwechsel mit ihm (Br. I, 288, II, 39f.), zeigte ein starkes Interesse auch für seine Mitglieder und wohnte noch 1790 in Frankfurt mit ihm zusammen.

Der Vater lernte Böhm freilich erst in Salzburg kennen, denn er schreibt vor dessen Spielzeit noch von einem „gewissen nahmens Böhm“. Über Böhms Vorgänger gibt er dem Sohn ein Bild in zwei Strichen. Im Juni 1778 waren auf der Trinkstube Komödianten

„nur 9 oder 10 personen Stark. sie sind wie ich höre mittelmäßig. sie machen kleine piecen mit Singspiel. Heute das Milchmädchen vom Gretry“ (Br. IV, 42). Und auf eine spätere Frage Wolfgangs im Dezember: „Du willst wissen, ob die Commödianten gefahlen? — bisher war freylich nicht aufgelegt, Dir von solchen kleinigkeiten zu schreiben. Die Compagnie überhaupts ist mittelmäßig, 2 Personen aber hl: Heigl und seine frau sind vortrefflich. Mss[lle] Kayser ist nicht hier . . . Sie mußten also eine andere mit nehmen, die von gutem Herkommen und unter dem Nahmen Mss[lle] Ballon hier ist. Sie hat aber leider gar nichts als eine der trefflichsten stärksten Bruststimmen, die aber nicht gebildet ist. Da ich nun nicht weis, noch mir recht vorstellen kann, wie dann aigentlich so ein declamiertes Duodrama ist, und ich vermuthe, daß dabey mehr auf eine Declamation und action ankommt als auf ein schönes Singen, oder aigentlich auf eine vortreffliche Stimme; — so würde es (wenns so wäre) hl: Heigl und seine Frau gewiß unverbesserlich machen, da beyde auch in den operetten singen und wegen der action auf ihre Stimme ganz vergessen wird“ (Br. IV, 124).

War es auch Madame Heigel, die im September von München gekommen war (Legband 173 f.) und die Vater Mozart auf den Proben und in der Aufführung von Voltairens „Zaire“ sah? (Br. III, 207). Jedenfalls hat die Böhmsche Gesellschaft den stärksten Eindruck von allen Salzburger Theatern auf die Familie Mozart gemacht, denn das Nannerl zog die Böhmschen Aufführungen sogar denen Schikaneders vor (Br. IV, 369). Was an Böhm interessierte, gab Vater Mozart in dessen künstlerischem Steckbrief an Wolfgang: „Dieser Böhm hat kürzlich noch eine große gesellschaft von schauspielern, Sängern und tänzern und war vom Mährischen adl in Brünn viele Jahre unterstützet. da er nun aber als ein guter violinspieler und sonderheitl: trefflicher Directeur des orchesters angerühmt wird, so wurde er zu diesem posto ins deutsche Theater zu den Singspielen nach Wienn beruffen. weil ihm aber mehr am Herzen liegt selbst eine Truppe zu führen und er geld und guardarobba hat, so sammelt er wieder eine gesellschaft und wird nach Salzb: kommen . . . auch soll hl: Böhm auch hier eintreffen um alles in Ordnung zu bringen, indem er abermahl eine große

Compagnie sammeln will, es sollen auch . . . bereits einige 20 Personen enagagiert seyn. Der Tänzer heißt hl: Vogt ist ein Deutscher hl: Ceccarelli kennet ihn sehr gut von Italien. basta! Da kann abermahl etwas gemacht werden" (Br. IV, 125).

Von größerer Bedeutung noch sollte Mozarts Verbindung mit dem Nachfolger Böhms, mit Emanuel Schikaneder, werden, der am 17. September 1780 in Salzburg seine Vorstellungen begann und bis Fasten 1781 dort spielte. In Salzburg erreichte Schikaneders Ruhm als Regisseur und Schauspieler die Höhe. Hamlet, Macbeth, Lear, Julius von Tarent, Emilia Galotti, Glucks Orpheus glänzten in seinem Spielplan. Trotzdem aber wurde er mit dem schlechten Lustspiel J. K. Wezels, Rache für Rache, trotz weidlicher Reklame dafür, ausgepfiffen und verlor für Salzburg seinen künstlerischen Kredit (Br. IV, 371). Sein Repertoire, ein Querschnitt durch den damaligen Bühnenspielplan, stehe, soweit es Nannerl ihrem Bruder mitteilte, hier.

„Du willst die comedien welche seydeme du abwesend bist gespielt worden wissen: hier folgen sie in der ordnung. den 5. oktober bist du abgereist, folglich den 5ten war die 30te comedie die oprette Le diable à quatre (Philidor): und das ballet ein Terzette, maresquelle, spozi und Herman.

den 6ten die 31te comedie, ein Schauspiel in 3 aufzügen hipsiville (Hypsiphyla) als opera wie sie metestasio gemacht, kan sie gut sein, aber als comedie ist sie zu leer. das ballet des naarenhaus zu st marx in wien.

den 8ten die 32te comedie, der adjutant repetirt worden ein neues ballet die zigeuner Reise, oder der Esel als deserteur. ein lustiges ballet.

den 10ten die 33te comedie, ein Lustspiel in 5 aufzügen, der graf von olsbach (Brandes). das ballet die zigeuner Reise repetirt. ein gutes stück.

den 12ten die 34te comedie, die Hollender. lange nicht so gut aufgeführt als beym böhm. mlle müller als die Hollendische mlle sara machte sie gut, Hr: schicaneder als Hollender hat es bey weitem nicht so gut gemacht als hr: stierle: und herrn Kopp ist die Rolle welche bilau gemacht hat gar nicht angestanden, man

hat ihm den zwang, der er sich angethan hat, merlich angesehen: das ballet war das terzette.

den 11ten zwey arme Sünder enköpfet worden.

den 12ten der neue hr: unterbreitter hier angekommen. wie er heist, weiß ich noch nicht. aber das er zwey schöne töchter hat. das habe ich für gewis gehört.

den 13ten die 35te comedie. ein lustspiel in 5 aufzügen. die begebenheiten auf dem Marsch. oder Alcade von zalamea. ein recht gutes und besonderes stück, wobey der Inhalt ganz neue und fremde ist.

den 15ten die 36te comedie in einem aufzug der dankbare Sohn. ein operette der kaufmann von Smyrna (Stegmann?) wobey die Sängerin eine aria di bravura gesungen hat. welche sie zu sehr überschrien und die laüfe nicht deutlich genug gemacht hat. ein ballet die weinlese. ein recht artiges ballet.

den 17ten die 37te comedie. ein dramatisches Heldengedicht. in 5 aufzügen. Die Römer in deutschland oder fürst Hatto (Babo) eine pasable comedie. Hr. Schicaneder hat sie dem Erzbischoff gewidmet. obwollen 3 personen in diesem stück umgebracht wurden.

den 19ten die 38te comedie. die biraten wobey hr löfler wieder nachtwächter, heunt war ich das erstemahl nicht in der comedie.

den 20ten die 39te comedie, Juliane von Lindorack. und ein neues ballet der dumme Dorf Junker.

den 22ten die 40te comedie, macbeth. mr: schicaneder, und mlle Miller haben ihre Rollen recht gut gemacht.

den 24ten die 41te comedie. das lustspiel. die begebenheiten auf dem Marsch: das ballet die verwandelte bauer.

den 26ten die 42te comedie. burlins faschings begebenheiten. diese farce hast du schon beim böhm gesehen.

den 27ten die 43te comedie. ein ganz neues hier noch niemahls vorgestelltes stück oder Lustspiel in 4 aufzügen. Rache für Rache (I. K. Wezel) . . .

den 28ten die 44te comedie, trau, schau, wem? (Brandes). Das ballet war ganz neue. der Streit zwischen türken und mohren auf der See . . .

die 46te comedie ist die Schlaflosennächte (Gozzi-Werthes) habe ich dir schon geschrieben.

den 3ten december also war die 47te comedie der spleen: (Stephanie, d. J.) ein neues ballet der gedroschne Liebhaber: ein gutes ballet.

den 4ten die 48te comedie, die Kriegsgefangnen in 5 aufzügen (Stephanie, d. J.).

den 5ten die 49te comedie, ein original lustspiel in einem aufzug, in der gefahr lernt man seine freund Kennen. ein pasable stuckchen: ein lustspiel wieder in einem aufzug der chargen-verkauf. ein recht gutes stück. das ballet die Eifersucht in Serail:

den 6ten die 50te comedie ein Trauerspiel in 5 aufzügen Eduard montrose . . .

den 10ten die 51te comedie, der Schneider und sein Sohn: ein neues ballet in 3 aufzügen von Hr: Schikaneders Erfindung. Der angenehme Traum, oder die Jagdlust des fürsten, die Musick hat Hr. Michel dazu gemacht. ein recht lustiger und guter ballet. und die musick ist recht gut ins gehör, und ist der geschichte des ballets angemessen:

den 11ten die 52te comedie, die neueste frauenschuhle (nach Molière?), wir haben sie beym böhm gesehen.

den 13ten die 53te comedie, ein Schauspiel in 5 aufzügen, Ehrsucht und Schwatzhaftigkeit (Destouches-Dyk). diese hat hr. Schikaneder dem Erzbischof dedicirt, zur Dankbarkeit für die Erlaubniß den wintter hier zu spiellen.

den 14ten die 54te comedie, ein lustspiel in 2 aufzugen die ungleichen freunde, das ballet der angenehme traum: nun bleibt die buhne verschlossen bis dem hl: Stefans Tag.“ (Br. IV, 369 ff.).

Ein köstlicher Spielplan, köstlich gesehen, köstlich glossiert, ein hübsches Kulturbildchen der österreichischen Kleinstadt, ein Familienbildchen der Theaterfamilie Mozart. Wir sehen wieder das Repertoire der zopfigen Kleinbürgerlichkeit, Deutsche, Franzosen, Engländer und Italiener, sehen Singspiele und Ballette und dies alles auf das Verständnis der deutsch-österreichischen Provinz zugearbeitet. Stücke, wie „der Richter von Zalamea“, „Macbeth“, die gesprochene Oper Metastasios „Hypsiphyle“, Gozzis „Schlaflose

Nächte“ und vielleicht auch Molières „Schule der Frauen“, ragen daraus hervor. Zu den „Schlaflosen Nächten“ hatte Mozart für den Freund Schikaneder eine Arie als Einlage geschrieben (Br. IV, 162), und zu einer anderen Komposition Mozarts gab der talentfindige Theaterdirektor Auftrag und Gelegenheit: zu den herrlichen Chören für des Freiherrn von Gebler „Thamos“. Wolfgang hatte von München aus gefragt, ob Schikaneder noch gute Einnahme habe (Br. II, 11), und der Vater konnte ihm bald darauf mitteilen, daß die Komödien fortgehen und Schikaneder nach Laibach abgeschrieben habe. Also mußte das Salzburger Geschäft glänzend gewesen sein.

Daß Schikaneder schon damals seiner Ausstattungs- und Maschinensucht frönte, daß er der Schau- und Lachlust seines Publikums dienerte, ist ebenso wahr, wie daß er ganz entschieden sein Deutschtum betonte und sich damit scharf gegen die Konkurrenz, die ihm in erster Linie die Italiener schufen, stellte (Komorzynski 4f.).

So war Mozart durch ihn in seinem nationalen Sturm und Drang weiter bestärkt, er sah, daß es ein deutsches Theater trotz aller Anfeindungen und Wursteleien geben könnte, wenn das deutsche Volk und seine Höfe nur wollten. Die Mozarts hatten täglich Gelegenheit, das Publikum zu beobachten, denn Schikaneder hatte ihnen — er war ja immer Kavalier! — allen dreien, Vater, Sohn und Tochter, freien Eintritt auf alle Plätze des Theaters gegeben (Br. IV, 141). Und Mozarts nahmen das Theater ernst, nahmen es gar nicht als Lustbarkeit des Verstandes und Witzes, wie es sogar ihr Erzbischof tat. Voll Bitterkeit schreibt Leopold dem Sohn: „Nun bauet man wirklich hinter des Erzbischofs Loge beym Theater im Garten, wo die Lauben sind, Zimmer, oben zum Spielen; und was unten? — — Bäder! Ja, ja, Bäder, wie die Haydnischen Kaiser in Rom bey den Theatern auch zu Zeiten Bäder hatten, und wie in Pozzoli zu Neapel i bagni di Nerone — lachet!“ (Br. IV, 26).

Aber so waren Höfe und Publikum immer und nicht nur in Salzburg!

Trug das Schauspiel das Zeichen der bürgerlichen Provinz in Spielplan, Spielstil und äußerer Aufmachung an sich, so war es um die Oper auch nicht besser bestellt. Das Singspiel und die ins Deutsche übersetzte opera buffa und opéra comique betrieben die deutschen reisenden Gesellschaften, so gut sie es konnten. Die

italienische buffa führten die Gastspiele der welschen Stagione ein, oder das Hoftheater nahm sie selbst auf.

Die Hofoper des Erzbischofs aber war auch nur ein kleines Provinztheater. 1776 schilderte es Mozart dem Pater Martini: „Was das Theater anbelangt, so ist es hinsichtlich der Sänger sehr schlecht bestellt. Wir haben keinen Kastraten und werden so leicht auch keinen bekommen, dieweil diese Leute gute Bezahlung erheischen, Freigebigkeit aber am hiesigen Orte nicht zu Hause ist“ (Schurig I, 305, Br. I, 52). Und noch viel bitterer, mit der echten Mozartschen Ironie peitscht er die Salzburger Oper seinem Freunde, dem Abbé Bullinger, gegenüber herunter: „Salzburg ist kein Ort für mein Talent. — Erstens sind die leute von der Musick in keinen ansehen, und zweytens hört man nichts; es ist kein theater da, keine opera! — wenn man auch wirklich eine spielen wollte, wer würde denn singen? — seit 5 gegen 6 jahre war die Salzburgerische Musick noch immer Reich am unützlichen, — unothwendigen — aber sehr arm am nothwendigen, und des unentbehrlichsten gänzlich beraubt; wie nur wircklich der fall ist! — die grausamen franzosen sind nun ursache, daß die Musique ohne kapellmeister ist . . . Allein, weil es nicht in diesen umständen auszuhalten ist — und folglich nothwendiger und nützlicher wäre, daß man sich um einen kapellmeister, wo nun wircklich keiner da ist, umsehe, als daß man, (wie mir geschrieben worden) überall hinschreibt, um eine gute sängerin zu bekommen; — ich kann es aber ohnmöglich glauben! — eine sängerin! wo wir derer so vielle haben! — und lauter fortreffliche; Einen tenor, obwohl wir diesen auch nicht brauchen, wollte ich doch noch ehender zugeben; aber eine Sängerin, eine Prima donna! — wo wir izt einen Castraten haben; — es ist wahr, die Haydin ist kräncklich; — sie hat ihre strenge lebensart gar zu sehr übertrieben . . . sollte aber Endlich gott sie unter die zahl seiner heilige setzen, — so haben wir noch immer 5, wo jede der andern den vorzug streittig machen kann! — Nun da sehen sie, wie unothwendig das es ist! — Ich will es nun aber aufs eüsserste bringen! — setzen wir den Fall, daß wir nach der weinenden Magdalena keine mehr hätten, welches doch nicht ist; aber gesezt, eine kömme gähe in kindsnöthen, eine kömme ins zuchthaus, die 3te würde etwa ausgepeitscht die 4te allenfals geköpft, und die 5te — hollte

etwa der T —, ? — was wäre es? — nichts! — wir haben ja einen Castraten; — sie wissen ja was das für ein thier ist? — Der kann ja hoch singen, mithin ganz fortreflich ein frauenzimmer abgeben; — freylich würde sich das kapitl darein legen; allein, dareinlegen ist doch immer besser als darauf legen — und man wird diesen herrn nichts besonders machen; lassen wir unterdessen immer den h: Ceccarelli bald weibs-, bald Mans-person seyn; Endlich, weil ich weis daß man bey uns die abwechslungen, veränderungen, und neuerungen liebt, so sehe ich ein weites feld vor meiner, dessen ausführung Epoche machen kann; Meine schwester und ich haben schon als kinder ein wenig daran gearbeitet, was werden nicht grosse leute liefern? — O, wenn man genereux ist, kann man alles haben; — mir ist gar nicht bang, (und ich will es über mich nehmen) daß man den Metastasio von wienn kommen lassen kann, oder ihm wenigstens den antrag macht, daß er etliche tutzend opern verfertiget, alwo der Primo uomo, und die prima donna niemahlen zusammenkommen. auf diese art kann der Castrat den liebhaber und die liebhaberin zugleich machen, und das stück wird dadurch interressanter, indemm man die tugend der beyden liebenden bewundert, die so weit gehet, daß sie mit allem fleiß die gelegenheit vermeiden sich in Publico zu sprechen; — Da haben sie nun die meinung eines wahren Patrioten! — machen sie ihr möglichstes, daß die Musick bald einen arsch bekommt, denn das ist das nothwendigste; einen kopf hat sie izt — das ist aber eben das unglück! — bevor nicht in diesen stück eine veränderung geschieht, komme ich nicht nach salzbourg" (Br. I, 242 ff.).

Wir haben nichts hinzuzufügen, sonst schwächen wir nur ab. Mag Mozarts Erbitterung übertrieben haben; — uns kommt es darauf nicht an. Wir haben nur zu untersuchen, wie Mozart das Theater seiner Heimat empfand, und was er von ihm lernte. Und da können wir nur eines finden: den Haß gegen kleinliche Halbheit und den festen Willen, nur volle Kunst zu nehmen und zu geben.

XV.

Iffland, der es ja erlebte, nennt irgendwo das deutsche Bühnenjahr 1775 den „Wendepunkt im Repertoire vom französischen zum Shakespearischen Stil". Einen Richtpunkt mag die Jahreszahl wohl

ergeben, aber keine entschiedene Wendung, denn die Bühnenkunst ist so ziemlich die verstockteste Hängerin am Hergebrachten und wird sich eine aufs Jahr plötzliche Wendung im Stil niemals zutrauen. Die Wandlung geschah wohl von Ifflands Zeit an ganz allmählich. In Mannheim, der halbfranzösischen Pfalz, stand ja, wie wir schon früher sahen, die Literatur in den hellen Flammen des Sturmes und Dranges. Auf dem Theater aber blieb man noch sehr sachte. (Das Tatsächliche im Folgenden aus Pichler und Walther.) Zwar war seit 1770 die französische Gesellschaft aufgelöst, und die deutsche Nationalschaubühne wurde feurig verlangt, aber die Reform kroch. Der Verleger der „Räuber", Schwan, und der patriotische Minister Hompesch bestimmten den Kurfürsten zur Gründung der nationalen Schaubühne, und im Januar 1777 wurde das neuerbaute Theater fürs Schauspiel eröffnet.

Die Bühne war zwölf Schritte breit, der Kulissenstand ergab etwa siebeneinhalb Meter Spielbreite, die Bühnentiefe betrug nicht ganz sechzehn Meter. An Intimität ließ also das Haus keinen Wunsch offen, gab aber durch seinen geringen Spielraum wenig Eignung für Shakespearesche Volksszenen, wie wir sie heute gewöhnt sind. Allein wir dürfen für unsere Zeit nicht vergessen, daß die noch kleinere Weimarer Bühne unter Goethe „Wallensteins Lager" und „Julius Cäsar" tragen mußte. Schon durch den Raum also wurde der Spielstil zur Beschränkung bestimmt. Dazu kam noch der französierende Ortsstil Mannheims. Denn wenn auch die französischen Schauspieler verschwunden waren, so ließen sie ihren Geist und ihren Stil im Spielplan und dessen Ausführung fortzeugend zurück. Mit einer gewissen Genugtuung kann Olivier (106) feststellen, daß die deutsche Nationalbühne Übersetzungen nach Corneille, Molière, Marivaux, Beaumarchais, Voltaire, Diderot, Rousseau und St. Foix ruhig weiter gebe. Wie in Wien, begann auch in Mannheim die neue deutsche Zeit mit einer Aufführung von Beaumarchais' „Eugenie".

Zudem war der erste Prinzipal und Regisseur des Nationaltheaters der Straßburger Marchand. In Paris zum Schauspieler geworden, und zwar gerade zu jener Zeit, als der Kampf um die Natürlichkeit im Spiel sich auswirkte, stand er in diesem Streit zu dem Realisten Aufresne. Freilich erklärte er nicht die herbe, nackte Natur, sondern die s c h ö n e Natur, die Grazie, als sein Stilgesetz, wie es

übrigens auch im Sinne der französischen Realisten lag. Vor Goethe forderte er schon, daß die Kunst des Schauspielers sowohl dem Dichter als dem Maler und Bildhauer Interesse verleihen müßte. Auch die Leidenschaft war ihm von Schönheit besessen. Im Schau- und Singspiel liebte er die bebänderten Rokokobauern, Schäfer, Galane und Seladone. Was Wunders, wenn er sich gegen das Ungeheuer Shakespeare und seine deutschen Nachfolger, wenn er sich gegen die Einführung des die Schauspielkunst verwildernden Ritterdramas in seinen Spielplan wehrte? Allein, trotz aller Schönheit und Grazie ließ Marchand sein guter Takt weder als Darsteller noch als Spielleiter zum Poseur werden, ja sein deutscher Justizrat war als deutsches Originalbild voll Schlichtheit und Innerlichkeit berühmt (Legband 137f.). Mit feiner Beobachtung sah Goethe (Dichtung und Wahrheit XVII) „das Behagliche, Weichliche bei ihm vorwaltend. Seine Gegenwart auf dem Theater war daher angenehm genug. Er wußte sich gar ausdrücklich zu geberden.“

Diesen Stil der behaglichen Grazie bildete er auch als Spielleiter in seinen Mitgliedern aus. Die Antoine brachte vom Ballett die zierliche Rundheit des Gebarens mit, Schönheit und Heißblütigkeit zeichneten ihre Heroinencharaktere. Medea hat ihre Kinder erschlagen und erscheint in der Tür: „Eine gemeine Schauspielerin würde herausgestürzt und aus vollem Halse geschrien haben: «Es ist geschehen!» Madame Antoine zittert heraus und sagt das: «Es ist geschehen! Ruhet sanft, ihr Lieben!» mit gedämpfter Stimme.“ Madame Brochard kam von der Oper her. Sie war somit pathetisch stilisiert, zirkelförmig in ihren Bewegungen. Marianne Boudet gab mit Delikatesse Soubretten und ins Rokoko stilisierte Bauernmädchen. Frau Toscani, die Rivalin der Antoine in der Volksgunst, wurde von Mozart so geschätzt, daß er Aloisia Weber zu ihr in die Schule schicken wollte (Br. I, 267). Von den Herren bewies sich Franz Zuccarini, der auch vom Ballett seine gemessene Grazie mitbrachte, als gebildeter, denkender Schauspieler. Anton Huck, ein Schüler Ekhofs, lebte in dessen bürgerlich-realistischer Seelenmalerei und verwendete sie auf Naturburschen und singende Liebhaber wie auf Marinelli, Essex und Hamlet. Der predigende und schreiende Senefelder und mit ihm der übertriebene Komiker Piloti fielen aus dem Rahmen.

Der Art dieser Darsteller war der Spielplan Marchands angemessen. J. J. Engel, Cumberland, Dalberg, Großmann, Mercier, Goldoni und Lessing standen im Vordergrund. Die in Mannheims Sturm und Drang entstandenen Ritterstücke mußte der Prinzipal — seine Existenz hing ja daran! — wohl oder übel aufführen. Ein Teil des Opernballetts und die Theaterschule wurden zum Schauspiel kommandiert, und ebenso durfte Marchand seinen Fundus durch Dekorationen und Requisiten der Oper ausstaffieren. Dazu besaß er selbst schon eine gute Ausstattung. „Die Dekorationen und die Garderobe waren so kostbar und so häufig, als sie eine reisende Gesellschaft haben kann. Das Personal behauptete den Ruhm der guten Sitten und der feinsten Lebensart", notiert ein Zeitgenosse (Pichler 22).

Im Mai wurde Marchand Direktor und konnte so, als Mozart Ende Oktober in Mannheim eintraf, sein Personal schon gut eingespielt haben. Wenn der Sturm-und-Drang-Naturalist Maler Müller seinen Entwurf zur pfälzischen Theaterschule mit dem Ausblick entläßt: „Mit der Zeit würden wir zum Unterschied von allen anderen Bühnen ein eigenes neues Theater besitzen, ganz Natur, ganz Wahrheit", so kam er ja bei dem neuen Mann kaum auf sein volles Ziel. Die feinste Lebensart der Truppe, ihre gemessene Grazie, ihre Diskretion im Pathos, ihre Eleganz der zierlichen Bewegung, die Bürgerlichkeit und Rührhaftigkeit ihrer Stücke lagen sicherlich nicht im Zwecke der kraftgenialischen Urwüchsigkeit der Jünger Shakespeares. Auch die Operndekorationen, ihre Kostüme und Requisiten, waren alles eher als ganz Natur, ganz Wahrheit.

Mozart aber mußte dieser Stil vertraut anmuten. Er war nicht von der mit volkstümlichem Saft durchsetzten Art des Münchener Ortsstiles, er war auch nicht von der Art der ihm aus Salzburg vertrauten trockenen deutschen oder der allzu burschikosen österreichischen Provinzmanier. Aber er mußte ihn an Wien gemahnen: französische Vorbilder, Eleganz und Diskretion, reiche höfische Ausstattung — diesen Zusammenklang kannte er. Nur die flackernde Sinnlichkeit, die salzige Ironie, die romantische Mischung von Phantastik und ihrer spottenden Verneinung war hier einem behaglichen Esprit und einer rationalistischeren Echtheit gewichen. Man wohnte eben nicht umsonst den Enzyklopädisten und Rousseau näher.

Mozart konnte den ganzen November und Dezember die Ko-

mödie besuchen und, als nach dem Tode des Kurfürsten das Theater einen Monat lang geschlossen war, so blieb ihm dann doch noch der Februar und halbe März. Und er nützte seine Gelegenheiten weidlich aus. Wieso hätte er sonst die Toscani zur Lehrerin für Aloisia Weber empfehlen können (Br. I, 167), wie hätte es der Mutter sehr leid sein können, daß die Theater geschlossen waren? (Br. IV, 335).

Als Mozart aber von Paris zurückkehrte, traf er das Mannheimer Theater verändert wieder. Marchand und die Seinen waren an den Hof nach München gekommen, und Abel Seyler, der Schüler Lessings, leitete mit dem Nachahmer Lessings, Heribert von Dalberg, die Mannheimer Bühne. Der französierende Stil wurde von dem norddeutschen Stil abgelöst, dem Stil Ekhofs und Lessings. Iffland schildert ihn (S. 65): „Unstreitig waren die Schauspieler der älteren (noch nicht Shakespearisierenden) Zeit in Ausführung ihrer Rollen sorgfältiger, präziser und mehrenteils unterhaltender, als die neueren es sind. Die Stücke, worin sie aufzutreten genötigt waren, hatten weniger Handlung, mehr Verflößung der Charaktere in Dialogen, als in grellen Zügen. Schon darum waren die Schauspieler verbunden, wenn sie anders interessieren wollten, ihre langen Reden nicht bloß zu erzählen, sondern durch das Leben, das sie hineinzulegen sich bemühten, ein wirkliches Menschengemälde zu schaffen. Stufenweise mußte der Dichter und Schauspieler handeln und so den Anteil des Auditoriums gewinnen. Dies setzt, wenigstens in den ersten zwei Akten, R u h e voraus; aber Ruhe ohne Kälte, Ruhe, von jenen Kleinigkeiten angenehm belebt, welche das Geschäftsleben oder den Weltton charakterisieren. Diese Aufgabe ist nicht leicht.“

In einem knappen Auszug legt der letzte Große der alten Schule ihr Wesen vor uns dar, wie es in der Theorie jener spintisierlustigen Zeit und in unzähligen Schilderungen und Bildern schauspielerischer Kunstwerke bestätigt erscheint. Diese Sorgfalt und Präzision, diese Verflößung der Charaktere im Dialog, dieses Ausarbeiten der Kleinigkeiten setzt während des Spiels vor allem Eines voraus: vollkommene Bewußtheit. Die Hauptforderung der Ruhe ist die deutliche Abkehr von dem bloßen Temperamentsschauspieler der Stegreifkomödie, sie verlangt, daß der Künstler über der Sache stehe, an seinem einheitlich erfaßten ersten Bilde der Rolle bosselnd

ihre Kleinigkeiten modelliere, sie stellt den denkenden Schauspieler als künstlerisches Ideal auf.

Der Schauspieler sei der aufmerksame Beobachter der Welt und seiner selbst und halte ganz bewußt den sentimentalischen Abstand von der Wirklichkeit ein. Er gibt nicht die unmittelbare Wahrheit, sondern die Symptome der Wahrheit. Nicht sich, den schauspielerischen Menschen, spielte der norddeutsche aufgeklärte Darsteller, wie es der sinnlich-spielerische Wiener tat, sondern fein beobachtete, symptomatische Typenstudien. Er hielt immer eine gewisse innere Distanz zu seinem Erlebnis und charakterisierte auch danach. Sein Spiel war weniger unwillkürlich mimisch als bewußt pantomimisch. Die französische Schule mit ihren Portebras und den Hogarthschen Wellenlinien verwandelte die rein ornamentale in die typisch-malende Geste. Es waren sprachlich, darstellerisch und malerisch Genrebilder, die das norddeutsche Theater in seinen kleinen, intimen Räumen bot. Genrehaft war auch dieses Theater in seinem sentimentalischen pseudorealistischen Wesen. Chodowiecki hieß der malerische Geschichtsabbildner dieser Kunst.

Die Ekhof-Lessingische Schule verpflanzte Seyler nun nach Mannheim. Er eröffnete am 27. Oktober 1778 seine Spielzeit, gab am 4. November zum erstenmal den „Hamlet", wie ihn Schröder in den Stil dieser Darstellungskunst eingepaßt hatte (Voelcker 210f.) und — am 6. November traf Mozart aus Paris ein. Er hatte gleich am nächsten Tage Gelegenheit, die zweite Vorstellung des „Hamlet" zu sehen. Ob er sie benützt hat? Ich glaube wohl! Denn im ersten Brief schon schreibt er dem Vater: „Die seilerische trupe ist hier — die ihnen schon per Renommè bekant seyn wird, — h: v. Dallberg ist Director davon." Und Dalberg, der weitschauende Bühnenleiter, wollte Mozart gleich für ein Melodram verpflichten. Die Tage, die Mozart noch in Mannheim zubrachte, konnte er noch Brandes' „Grafen von Olsbach", Dalbergs „Walwais und Adelaide", Goldonis „Die verstellte Kranke" und Diderots „Hausvater" sehen. Dieser Spielplan (Walther, Archiv II, 261) klingt schon etwas fortschrittlicher als der ganz kleinbürgerliche Marchands. In ihm glänzte Frau Seyler-Hensel im Ruhme ihrer von Lessing gefeierten Kunst. Seyler, der Spielleiter, führte mit aller Feinfühligkeit des aufgeklärten Liebhabers die Regie (Iffland 76f.).

Mozart lernte an Seylers Inszenierungen die Wirkungen eines klug abgewogenen Ensemblespiels kennen, er lernte, wie die Sparsamkeit, aber symbolische Bedeutsamkeit der Gebärden, die überlegen denkende Ruhe, die klare Sachlichkeit und wohlberechnete Steigerung wirkt. Denn im Aufbauen von Charaktererlebnissen lag die Stärke und das Verdienst dieser Schule.

XVI.

„Hier ist eine teutsche Nationalschaubühne, die immer bleibt wie zu München. teutsche singspielle giebt mann bisweilen, aber die singer und singerinnen sind darbey Elend“, schreibt Mozart im November dem Vater (Br. I, 118). Ein hartes und von Mozart selbst gar nicht festgehaltenes Urteil über die Mannheimer Spieloper, das früher schon, aber noch viel drastischer, auch Schubart abgab. Selbst unter Dalberg war die Oper der schwächste Teil der Aufführungen am Nationaltheater (Walther 265 f.), und das war deshalb besonders merkwürdig, weil zu Mozarts Zeit die italienische opera seria in Mannheim so gut wie ausgeschaltet war. Konnte noch im Jahre 1773 Schubart den Mannheimer Opernspielplan reicher und besser als den zu Ludwigsburg finden, und Galuppi, Agricola, Graun, Hasse, Sacchini, Traetta, Sales, J. Chr. Bach, Piccini, Schweitzer, Benda, Gluck, Holzbauer als die meistgespielten Komponisten nennen, durfte der musikalische Feinschmecker Wilhelm Heinse ausrufen: „Die Oper zu Mannheim, die mit deutschen selbsterzogenen Sängerinnen besetzt ist, würde zu Neapel bewundert werden; und die Instrumentalmusik daselbst ist vielleicht die erste in der Welt“, und Klopstock gar schwärmen: „Hier schwingt man in den Wollüsten der Musik!“ (Schurig I, 345), so war, als Mozart kam, die italienische Oper von der nationalen Selbstbesinnung völlig abgeschüttelt worden; und während an allen anderen deutschen Höfen die italienische Oper von italienischen Künstlern sorglich im Treibhaus gehegt wurde, hatte das vielgescholtene, französierende Mannheim eine deutsche Oper von deutschen Dichtern und deutschen Komponisten mit deutschen Sängern dargestellt. Mit Schweitzer-Wielands „Alceste“ begannen 1775 die deutschen Opern, Holzbauer-Kleins „Günther von Schwarzburg“ folgte im Jahre darauf, und wäh-

rend Mozarts Aufenthalt probierte man schon Schweitzer-Wielands „Rosamunde“.

Mozart war nicht sehr eingenommen von dieser Art der deutschen opera seria; sie wirkte nach Wyczewa-St.-Foix’ Aussage (II, 45) auch nur vorübergehend auf den schon entschiedenen Wiener Stil Mozarts ein. Die „Alceste“ nannte er mit Salzburger Betonung eine traurige Oper, die Musik zum „Günther von Schwarzburg“ fand er sehr schön und voll Geist und Feuer, „aber: Die Poesie ist nicht werth einer solchen Musick“ (Br. I, 118), in der Rosamundenmusik „ist keine Natur darinnen und alles übertrieben und für die Sänger nicht gueth gesetzt“ (Br. IV, 332). Während der langen Sterbeszene des Günther mußte er sich unter dem Spiel Raaffs biegen vor Lachen (Br. I, 118). — Woran lag es, daß diese Opern, die das Publikum nicht oft genug haben konnte, auf Mozart so fremd wirkten, daß er, wie wir früher sahen, sich nach einer echten italienischen opera seria sehnte? Ich glaube, das lag an dem verfehlten Stil der Werke selbst, wie an dem nicht weniger verfehlten Stil ihrer Aufführung. Es genügte einem Mozart nicht, daß man den eigentümlich italienischen Stil einfach unverändert in die deutsche Sprache und auf deutsche Stoffe übertrug. Der Psychologe in Mozart spürte genau den tiefen Unterschied zwischen dem italienischen und deutschen Gefühlsleben. Seine Empfindung konnte einfach nicht mit, wenn ein deutscher Fürst italienisch kolorierte Tenorarien sang. Wohl, die Sänger waren sämtlich Deutsche: Raaff, Hartig, Fischer, die Danzi und die Strasser (Walther 284). Aber ihre gesangliche wie darstellerische Schulung war italienisch, und ihre weiche, lächelnde Spiel- und Gesangsweise, die ziere, schwebende Gebärde zu Versen wie:

> „Mein Schwert empöret sich an meiner Seite!
> Ihm ruft der Sieg! Der Schlachten Donnerwetter knallt!
> Ich sehe, deutsche Helden, euch im Streite,
> Wie Siegesgeschrei vom hohen Felsen widerhallt!“

mußte Mozarts Gefühl verletzen. Die unhistorischen, französisch-italienischen Rokokokostüme, die barocken Dekorationen Quaglios (man lese darüber nur Walther 172 ff. nach) werden auch noch dazu beigetragen haben, dem feinfühligen Bühnenkünstler die Deutschheit dieser Opern zu vergällen.

Besser stand es um die opera buffa und um die opéra comique. Die Hofoper hatte 1752 mit einem Buffointermezzo, „Porsognacco“ (nach Molières Farce), begonnen, aber schon 1776 mit einer Paisielloschen Komödie die opera buffa beschlossen. Die französische opéra comique Gretrys spielte der deutsch gesinnteste Hof — — deutsch? — nein: italienisch!

Die Schauspieltruppen übernahmen die komischen Opern. Unter Sebastiani lösten deutsche Operetten die Bernardoniadensingspiele ab (Pichler 21). Meist standen Übersetzungen französischer und italienischer Opernkomödien auf dem Spielplan, aber auch deutsche Singspiele, wie Glucks „Pilgrime von Mekka“, Voglers „Kaufmann von Smyrna“ wurden gegeben. Doch die Singer und Singerinnen waren elend, schrieb Mozart. Allein, sobald wir sie einzeln durchnehmen, widerspricht er seinem Urteil. Wohl, über Raaff hat Mozart eine andere Meinung als Schubart. Dieser sieht in Raaff den reifsten Sänger und das Ideal des über der Partie stehenden Künstlers. In eine wunderbar scharfe Formel faßt er seine Charakteristik: „Er beurteilt sein Pensum mit dem Verstande und trägt's dann mit dem Herzen vor.“ Mozart freilich umschreibt seinen Eindruck etwas anders: „Wenn er (Raaff) nicht sang, so stund er da wie das kind beim Dreck —.“ (Br. I, 197). Aber Hartig, sein lieber Freund, der zuerst Schauspieler bei Marchand war, galt als vortrefflicher Akteur, für Ludwig Fischer konnte er später die schwere Spielpartie des Osmin schreiben und für seine Aktion schwärmen, die Schwestern Wendling konnten ihn im „Idomeneo“ beglücken, Barbara Strasser „singt sehr gut und ist eine treffliche Actrice“, die Danzi war auch ihm berühmt, und Aloysia Weber stellte er über die Keiser in München, ja sogar über die Gabrieli. Woher also das Unbehagen?

Es lag eben nicht an den Singern und Singerinnen, sondern an dem Ganzen, an der Spielleitung. Das Singspiel verlangt die sorgfältigste, eingehendste Regie, das feinste Ineinanderspielen aller Darsteller, die weit ins einzelne gehende Abtönung des musikalischen Dialogs. Und daran fehlte es. Die Bühnenleiter sahen das Singspiel „zu nichts als so zum ausflücken gut“ an. „Denn die hauptsache bey der seylerischen und überhaupt bey allen banden, ist immer die Comödie — das singspiell ist nur da um die Comödianten dann und wann der Mühe zu überheben — öfters gar um den acteurs

zeit und Raum zum umkleiden zu geben — und überhaupts zur abwechslung“ (Br. I, 225). Deutlich schlägt uns die Verbitterung des Musikers aus diesen Worten entgegen. In der Krise seiner Sturm- und Drangzeit, im Erstarken seines Gefühles, als deutscher Musiker die deutsche Oper schaffen zu können, fiel er hier durch Gesinnungen über Gesinnungen, durch Phrasen über Phrasen auf einen hohlen tauben Stein. Die gigantischen Gärungen der Sturm- und Drangtheorien, die heiligen Pläne einer deutschen Shakespearebühne gebaren das kleinbürgerliche Mäuslein eines spießigen Schauspieltheaters und einer lächerlichen Singebühne. Oh, er wußte, daß er die neue deutsche Oper schaffen konnte, aber selbst die Aussicht, nach Wien zu kommen, um dort seine Gedanken ins Leben zu bringen, behandelte er jetzt nebensächlich, beinahe wegwerfend vor Unmut (Br. I, 150f.).

Das Orchester Cannabichs, ja, dafür schwärmte er und entnahm ihm das Instrument seiner Seelenkunde, die Klarinette, die er schon beim Londoner Bach kennengelernt hatte. Aber sonst ließ er den Vater um Berichte schmollen. „Von der deutschen Opera, wer hat sie komponiert? Wer hat, und wie wurde gesungen? — kein Wort! von der Accademie, wer spielte, wer sang, wer Bließ, wer Pfieff, schöne Musik? kein Wort, es seids rahre Leute! ja doch die Mama schrieb, bei der Opera war eine schöne Musik, da haben wirs, das übrige — schmecks!“ (Br. III, 263).

Was nahm Mozart aus Mannheim nach Paris mit? Einen aufgewühlten sprunghaften Geist und Sinn, ein quälendes, brennendes Herz. Auch in seiner Theaterseele stürmte und drängte es nach Wahrheit und Natur. Ihn ekelte alle Opernübertriebenheit, ihn ekelte der süßliche bel canto, ihn ekelte die Stillosigkeit der gärenden Opernbühne. In ihm war jene Zaghaftigkeit, Mutlosigkeit, jener Widerwillen und jenes pochende Fieber, in ihm waren alle die Seelenstürme, welche der großen künstlerischen Tat vorbrausen. Sollte Paris die Erfüllung bringen?

XVII.

Auch Paris brachte die Erfüllung nicht. Es verschärfte nur die Krise in Mozart. Fleißig besuchte er das Theater und war bald durch Grimm und seinen Kreis mit den Opernleuten bekannt.

Die Mutter konnte kurz nach ihrer Ankunft in der Welttheaterstadt nach Salzburg melden, daß sie eine mehr im Stadtinnern gelegene Wohnung bezogen hatten, um dem Theater näher zu sein (Br. IV, 349).

Allein, was konnte ihm das Pariser Theater an Natur, an Wahrheit einflößen?

Wie in der Oper, so war auch im Schauspiel der siebziger Jahre der durch die Enzyklopädisten und Rousseau entfachte Streit zwischen Naturnachahmung und idealer Stilisierung im Gange. Er war gleichbedeutend mit dem Kampf um die erweiterte Freiheit des Schauspielers gegen den Text des Dichters. War in der klassischen Zeit der Darsteller als der priesterlich sein Ich an sein Amt verlierende Bringer des reinen Wortes angesehen und oft bewundert worden, so stand jetzt der Schauspieler als der Meister des Dichterwortes in Frage. Das alte Problem, ob der Darsteller in seiner Rolle leben oder sie nur, sein eigenes Gefühl mit Vernunft verleugnend, in voll erkennbarer Absichtlichkeit rezitieren müsse, erhitzte die Ästhetiker. Der Franzose ist ja der geborene, jede Wirkung berechnende und beherrschende Schauspieler. Das Wort „poseur" ist in eine andere Sprache ohne Abträglichkeit nicht zu übersetzen. Wohl verlangte man auch in der tragédie classique die natürliche Sprechweise, aber ohne familiären Ton. Schöne Posen waren Grundbedingung, und alles in allem sollte der Schauspieler nicht der Mensch seiner Rolle sein, sondern ganz augenfällig bloß scheinen (Oberländer 93). Noch Talma und Coquelin vertraten künstlerisch wie theoretisch diesen Grundsatz. Die Form war und ist in Paris alles. Ein fein beabsichtigter Faltenwurf, eine klassische Armhaltung, eine plastische Stellung konnte das Entzücken der Kenner, konnte lange ästhetische Untersuchungen erregen. Die Lecouvreur, Dugazon, Clairon, Contat, die Baron und Lekain wurden als die Meister der schönen, der künstlichen künstlerischen Natur viel beschrieben.

Es kam die Revolution des Geschmacks, der Rationalismus und Rousseaus Naturschrei. Die Annäherung der Spielweise von Lustspiel und Trauerspiel begann (Oberländer 42), wurde als „reine Natur" gepredigt und ausgeführt. Hier liegt das Verdienst Lekains und der Clairon um den Stil.

Das bürgerliche Drama brach an. 1757 erschien Diderot mit

dem „Fils naturel“, ein Jahr darauf mit dem „Père de famille“. Die Darsteller standen vor der neuen Aufgabe, tragische Charaktere aus dem Leben der Zeit statt aus der idealen Ferne vorzustellen. Gleichzeitig schwoll der Strom der Theorien an, die Vorreden zu den Dramen wuchsen zu ästhetischen Abhandlungen für die Darstellung heraus. Die Engländer wirkten. Zwar noch mehr Lillo als Shakespeare, aber doch Shakesperae auch. Zudem kam 1765 Garrick; kam und setzte seinen verblüffend echten, ins Kleine bosselnden Realismus gegen die weitschwingende gehobene Natürlichkeit der Clairon ein. Eine Flut von Debatten, Grimm und Diderot voran, brach los, die Schauspieler glühten vor Erregung, kopierten oder schimpften. Vier Jahre vor Mozarts Ankunft ging Diderot im „Paradoxe sur le comédien“ dem Problem ins Herz, ein Jahr vor Mozarts Pariser Aufenthalt schrieb Mercier seinen bald darauf ins Deutsche übersetzten „Neuen Versuch über die Schauspielkunst“ zur Frage der reinen Natur. Immer kamen die Franzosen am Ende dazu, die Beherrschung aller Leidenschaften und Gefühle zu fordern, ja im Idealmodell Diderots gar die Festlegung der vergehenden Schauspielerleistung in einer ideellen Form als bleibendem Werk zu verlangen. Welch ein Abstand von dem deutschen Aufklärungsbegriff der realistischen Schauspielkunst, die immer ein „idealisierter Naturalismus“ war (Oberländer 47) und so gerne von der Stimmung des Augenblicks abhängig gemacht wurde!

An solchen Grundsätzen mußte auch der konsequenteste Naturalismus unterliegen, und er unterlag auch. Aufresne, sein Vorkämpfer, wich dem stilreineren Lekain und wanderte auf das deutsche Gebiet.

Aber etwas hatte der Natürlichkeitskampf doch erreicht: das französische Ensemblespiel, das noch heute die Stärke des Pariser Theaters ist. Le jeu de théâtre nannte es Diderot und meinte das stumme Spiel, das selbsttätige Eingehen des gerade nicht sprechenden Partners auf die Rede des anderen, von der groben Stichbewegung bis zur stimmungsvollen Abtönung der ganzen Szene in den feinen Schwebungen des Dialogs (Oberländer 43). Der Schauspieler wurde nicht nur zum Meister, sondern auch zum Herrn des Dichterwortes, ja seiner unausgeführten Gedanken. Der „Fils naturel“ brachte kurze, abgebrochene Sätze, einzelne Laute des Gefühls,

brachte Gedankenstriche, deren Leere der Schauspieler und insbesondere der Spielleiter mit Leben zu erfüllen hatte. Zehn Jahre später kam Beaumarchais' „Eugenie", deren tiefen Einfluß auf die deutsche Bühne wir schon an zwei Eröffnungsvorstellungen sehen konnten, mit den genauesten Anweisungen zum stummen Spiel, auch an Stellen, wo Racine und Crébillon sicherlich ihre Helden selbstbeschreibende Reden hätten halten lassen, in den Buchhandel. „Wir sprechen zu viel in den Dramen", sagte Diderot (Oberländer 88), „in der Singstimme lässet der Musiker seinem Sänger die freie Anwendung seines Geschmackes und seiner Fähigkeit. Er begnügt sich, ihm die vornehmsten Intervalle eines schönen Gesanges vorgeschrieben zu haben. Der Dichter sollte es ebenso machen, wenn er seine Schauspieler hinlänglich kennt" (Oberländer 88).

Wie, hören wir nicht Mozart, der nach der Sitte seiner Zeit dem Sänger die Arien wie ein gutsitzendes Kleid anmessen will? Der nicht ein Idealmodell, sondern ihm künstlerisch wohlbekannte Sänger in ihre Rollen dichtet? Da springt ein starker Zug der Wirkung des Schauspiels auf die Oper auf!

Und noch einer! „Wir sprechen zu viel." Für das Wort soll die Gebärde, der mimische Ausdruck eintreten. Und der Franzose ist Meister der sprechenden Gebärde. Er hat Plastik und Rhythmus in ihr, Rhythmus bis zur Musikhaftigkeit, ja bis zur Musik. Noverre, der modernste Inszenator seiner Zeit, baute seine Pantomimen auf diese rhythmische Sprechkunst des romanisch-espritvollen Leibes auf. Mozart schrieb ihm einige Musiknummern zu der Ballettpantomime „Les petits riens", die sein Studium des pantomimischen Spieles deutlich beweisen. „Pygmalion" heißt die nächste Verwandlung des Wortes in die singende Gebärde. Mozart wollte auf der Rückreise von Paris ein solches Melodram für Mannheim schreiben: „Allein einen guten a c t e u r oder a c t r i c e erfordert es" (Br. I, 275 f.).

Zwar hätte Mozart in Paris den „Cid", „Horace" und „Polyeucte" sehen können, hat diese Tragödien sogar vielleicht gesehen; ans Bäsle zitiert er gar furchtbare Alexandrinertiraden à la Crébillon (Br. I, 115 f. u. Anm.). Wahrscheinlicher aber ist es mir, daß er bei seinem Hang zu den bürgerlichen Komödien eher und mehr in die Stücke der neueren Richtung kam und den „Hausvater" in dessen eigenem Hause studierte. Das charakteristische Herausarbeiten der

Spielnuancen in seinen Rezitativen, die spielenden Pausen, die Naturlaute vom Huhu der Papageno und Monostatos bis zum Volksaufschrei im „Idomeneo“ sprächen wohl dafür.

Ganz sicher aber war er ein fleißiger Gast der Oper. Sein Verkehr mit Noverre, bei dem er häufig speiste, mit dem Intendanten de Vismes und manche Briefstellen belegen es uns. Ganz deutlich drängen sich hier die Wirkungen des Sturmes und Dranges in seinem Verhalten zum französischen Theater hervor. Das heftige Sichdeutschfühlen (Br. I, 193, 196, 202 f., 238) und die dadurch entzündete Gegnerschaft gegen den französischen Opernbetrieb kennzeichnen seine eigentümliche Verarbeitung der Pariser Operneindrücke. Niemals zeigen seine Briefe ein solch nationales Pathos wie damals, nie war seine Verneinung einer ihm ungelegenen Kunstrichtung so gereizt und heftig. Mozart, der geniale Stegreifkopist aller ihm nur einmal nahe gekommenen Kompositionen und Komponisten (Br. IV, 24), er, der wie selten ein Selbstschöpfer eine so ungemein schmiegsame Einfühlung in alles fremde Schaffen bewies, er konnte keinen Witz, keine ironische Formel als Ablehnung hervorplaudern, sondern fuhr sogleich mit „hundsföttisch“ und „elendiglich“ drein. Der Haß seiner inneren Unsicherheit brach sich hier Bahn, die Gewalt der eigenen Seelenkämpfe hieb blindlings gegen Windmühlen los.

Nichts war ihm recht. Das Orchester des Concert spirituel und der Grand opéra war wegen seines präzisen und rhythmischen Musizierens, worauf die Franzosen, wie Colonne beweist, heute noch sehr viel halten, berühmt; der genaue gleichzeitige Einsatz, der premier coup d'archet, war ihr Stolz. Und Mozart? „Da machen die Ochsen hier ein wesen daraus“, hadert er. „was teufel! ich mercke keinen Unterschied — sie fangen halt auch zugleich an — wie an andern Orten. Das ist zum lachen“ (Br. I, 199 f.). Er verdroß sich selbst, die Welt ihn noch mehr. „Wenn ich eine opera zu machen bekomme, so werde ich genug verdruß bekommen — Das würde ich aber nicht viell achten, denn ich bin es schon gewohnt, wenn nur die verfluchte französische sprache nicht so hundsföttisch zur Musique wäre! — Das ist was Elendes — die teutsche ist noch göttlich dagegen. — und dann erst die sänger und sängerinnen — man sollte sie gar nicht so nennen — denn sie singen nicht, sondern sie schreyen

— heulen — und zwar aus vollem Halse, aus der Nase und gurgel" (Br. I, 211).

So sehr er wetterte und stürmte, so eifrig lernte er dennoch. Nicht nur, wie wir schon wissen, aus den Partituren, sondern auch vor der Bühne. Er bekam durch Noverre eine Oper für Paris in Auftrag (Br. I, 189). Seinem jungen Deutschbewußtsein war die Sprache in die Seele hinein zuwider, aber er ging doch heran. Er sah die beiden Bücher, die ihm Noverre vorlegen wollte, zwar nicht, nicht „Alexander et Roxane", nicht Metastasios auf das französische Theater arrangierten „Demofoonte". Er wartete auch gar nicht auf sie, sondern nahm interessiert andere Bücher vor und warf sie wieder weg. „Man findet sehr schwehr ein gutes Poëme. Die alten, welche die besten sind, sind nicht auf den modernen styl eingerichtet, und die neuen sind alle nichts nutz; den die Poesie, welches das einzige war wo die franzosen haben darauf stolz seyn können, wird izt alle tag schlechter" (Br. I, 203). Also Text, Musik und Darstellung waren ihm verhaßt, der moderne, realistische, Gluckische Stil aber erschien ihm trotz alledem schon notwendig. Das Drama, nein, das Theater, das Spiel stand ihm vor allem. Die alten Bücher waren aufrichtiges Theater, die neuen wollten dramatisch sein. Er hatte sich schon so sehr auf die gut ausgeführten Chöre in Paris gefreut — aber auch über sie schwieg er grollend und in sich gekehrt. Er spürte es, daß an Stelle dieses Theaters ein anderes kommen mußte. Er wußte nicht, was und wie. Noch gärte es in ihm. Der Vater mahnte: „Höre, bevor Du schreibst, und überlege den geschmack der Nation, höre oder betrachte ihre opern . . . überlege die Worte vorher mit hl: B: Grimm und mit Noverre, mach Scizzi und laß solche sie hören. alle machen es so, Voltaire liest seinen Freunden seine Gedichte vor, hört ihr urtheil, und ändert" (Br. IV, 24). „Ich wiederhohle Dir zu sagen, die Materie wohl zu überlegen, die Poesie mit B: Grimm durchzulesen, und wegen Expression der affecten mit Novere dich zu verstehen, dem geschmack der Nation im gesange zu folgen" usw. (Br. IV, 33).

Der Alte wußte, warum er so eindringlich auf den Sohn einredete, der aus den Fugen war.

Sein Wolfgang konnte viel Opern in Paris hören und betrachten.

Der Intendant de Vismes sorgte für Abwechslung. „C'est une tolerance absolue pour tous les genres de musique, pour la musique ancienne et pour la musique nouvelle, pour la musique de Gluck et pour cette de Piccini, pour le grand opéra et pour l'opéra bouffon, pour les ballets à chaconnes et pour les ballets pantomimes" notiert Grimms Correspondance (Jahn II, 298). Glucks „Armide", „Orpheus", „Alceste" und „Iphigenie in Aulis", Piccinis „Roland", „Le finte gemelle", Grétry, Philidor, Gossec, Anfossi, Paisiello standen auf dem Spielplan. Über die äußeren Opernverhältnisse jener Tage ist Castil Blaze (Académie I, 351 ff.) mit leidlicher Auskunft beraten; über die Aufführungen selbst sprechen wir noch.

Mozart schrieb die Oper für Paris nicht. Aber er begleitete seinen Freund, den Londoner Bach, der die Oper für 1779, den „Amadis de Gaules", zu schreiben und in Szene zu setzen hatte, als er die Sänger und Sängerinnen zu hören kam (Br. I, 246). Das Pariser Theater wirkte in ihm weiter. Wir werden diese Wirkung in dem nächsten Werke nach dieser Sturm- und Drangzeit sehen, im „Idomeneo".

XVIII.

Wenn wir jetzt die Wirkungen der Bühnenkunst zusammenfassen, unter denen Mozart an seine großen Werke vom „Idomeneo" an kam, so entwickelt sich uns ein ziemlich festumrissenes Bild. Im Schauspiel war die große Wandlung zu Shakespeare, Goethe und Schiller noch nicht bis zu ihm durchgedrungen. Einem bürgerlich realistischen Spielplan diente eine bürgerlich realistische Schauspielkunst, die nur in der Pariser und Wiener Schule zu einem erhöhten Stil der adligen Eleganz und Diskretion gehoben war. Durchwegs herrschte die Typisierung der Bühnenfiguren durch vorwiegend denkendes Spiel, durch rezitierende Sprechtechnik, durch symptomatische und symbolische Gebärden und Stellungen vor. Ebenso typisierend waren Kostüme und Dekorationen von der Mode der Zeit gestaltet und von keiner modernen historischen Forschung angekränkelt. Die opera seria begann abzusterben, das etwas akademische Musikdrama Glucks wartete auf den Erlöser zu einer sinnlicheren Menschlichkeit. Der Prunk der höfischen Barock- und Rokokoausstattung war bei den Impresen zum kitschigen Blendwerk

gesunken und ging im aufkommenden Klassizismus an der Logik zugrunde. Die Darstellung konnte weder in den trockenen alten Pathosformeln der früheren Oper verbleiben, noch hatten Gluck und seine Jünger soviel realistische Spielleitung geübt, daß sie das Gift der Quinault- und Metastasiozeit auszurotten imstande waren. Auch hier braute ein Übergang und wartete ein absterbender Stil auf seine Erlösung. Die opera buffa und opéra comique standen in ihrer zweiten Blüte und wurden von realistischen Künstlern mit drastischen Typen belebt. Das deutsche Singspiel erschloß seine erste Blüte, zeigte sich zwar weniger geistreich und pikant als seine beiden romanischen Schwestern, war aber dafür um so seelenvoller und bedeutsamer in seinen Möglichkeiten. Auch hier hatte man wie im bürgerlichen Schauspiel die ideale Ferne der Götter, Helden und Schäfer aufgegeben, ja parodiert und verspottet, und dafür das bürgerliche und ländliche Element alleinherrschend gemacht. Das tägliche Leben mit ganz sonderbaren Zufällen tanzte in wirklichkeitsgemäßen, nur einseitig geschauten Charakteren vorüber und erzog auch hier eine typisierend realistische, witzige Darstellung. Eleganz und Bildhaftigkeit der Stellungen und Gebärden, Natürlichkeit und Flüssigkeit des Dialogs in Sprache und Musik, gehobene Natur in Maske, Kostüm und Dekoration wurden erstrebt.

Für alles das leuchteten in Mozart die wienerische Ironie und Sinnlichkeit, die natürliche Grazie und der schlagende Witz zur neuschaffenden Arbeit. Mozarts ganze Entwicklung und Erziehung mußte dem Zuge seines Genius weiterhelfen. Er faßte alle die Strebungen seiner Zeit in sich zusammen und verschweißte sie zu dem leuchtenden Werk der Mozartschen Oper. Diese erfüllte die Sendung des Sturmes und Dranges in der Musik, griff ins Leben statt in den Mythos, sie machte Menschen aus Standestypen, gab ihnen Seele, Leidenschaft und Empfindsamkeit und erweiterte ihre Darsteller aus Schauspielern zu Menschenkündern. Es war vielleicht darum sehr gut, daß Mozart die gigantischen Ungeheuer Shakespeares nur in ihrer Verbürgerlichung durch die Schröderzeit kannte und ihre dämonische Innerlichkeit nur ahnen und in sich selbst erwecken konnte. Wenig oder gar nichts waren ihm die deutschen Stürmer und Dränger und späteren Klassiker. Alles sah er noch aus dem Rahmen des Theaters der Aufklärung. So mußte er, nur von den

allgemeinen Strebungen der Zeitkultur angesteckt, aus sich selbst heraus shakespearisch, stürmisch und drängerisch werden, so schuf er im Gefühl der Zeit aus sich allein den neuen Menschen seiner Musik, so wurde er selbst neuschöpferisch, wurde er klassisch.

Um zu sehen, wie Mozart als Reformator wirken konnte, müssen wir jetzt erst untersuchen, wie der bühnliche Stand der ihm wichtigen Kunstgattungen vor seinem Eingreifen war.

DIE GROSSE OPER UND DIE OPERA SERIA

I.

Die Oper ist keine Erfindung von Florentiner adeligen Dilettanten. Denn alle Kunst ist organisch, und nichts in ihr kann erfunden werden. Alles kann nur wachsen. Die Oper ist deshalb auch keine willkürliche Wiedererweckung der antiken Tragödie. Die Oper ist ein Zweig der nie unterbrochenen volksmäßigen Bühnenspiele des M i m u s.

Ich weiß es, daß ich damit eine kühne Behauptung wage. Aber hier auf dem engen Raum kann ich meine Beweise nicht auffahren und verspreche eine eigene, langvorbereitete Arbeit dafür.

Die Oper als Mimus läßt alle jene Probleme wie selbstverständlich lösen, um die unsere Wissenschaft schon jahrzehntelang streicht. Die oft zusammenhanglose, für den logischen Professor unsinnige Handlung der Oper, ihre Pracht und ihr Prunk, ihre Wunder und Zauber, ihre Verwandlungen und Maschinen, ihre Tänze und Arien, die Mischung von Pathos und Volkswitz, die Vorliebe und Mitwirkung der Fürsten und Kaiser in ihr, ihr höfischer Charakter überhaupt, ihre Entstehung aus dem Festintermezzo, kurz ihr ganzes Wesen, das aus der antiken Tragödie zu ziehen dem ersten Gedanken an Aristoteles sofort absurd erscheinen muß, ist für den Mimus kennzeichnend. Die Oper ist uns ein Zweig des Mimus, die Fortsetzung der mimischen Hypothese (Reich 420ff.) und des bukolischen Mimus (Reich 883ff.) aller Zeiten und Völker.

II.

In Frankreich war das höfische Intermezzo, der Festmimus, bei Cambert und Lully zur pastoralen Oper, also zu einem echten Kind

des bukolischen Mimus geworden und hatte allmählich mit der sinnlichen Anpassung, die den Mimus als unmittelbare künstlerische Ausdrucksform kennzeichnet, eine dem französischen Kunstcharakter gemäße Gestalt gewonnen. Die Stoffe der französischen Frühoper waren meist mythologisch; aber weniger aus der Sphäre der antiken tragischen Geschlechter geholt, sondern mehr aus der niederen bukolischen Heroengesellschaft, und statt der gottgewollten Gebundenheit in den Schicksalstragödien spielten Liebe und Haß ihre freiere, musikalischere Rolle. Orpheus, der zauberhaft singende Hirte, Ariadne, die klagende Nymphe, waren auch hier die Hauptstoffe, und wo es anging, wurden sie, dem fürstlichen Gastgeber huldigend, allegorisiert. Das Wunderbare war unerläßlich, Himmel und Hölle in mannigfaltigen Verwandlungen und Maschinen bemüht, Vertraute der Helden spielten ihre uralten komischen Mimusfächer und Mimussituationen, und die Handlung bot sprunghaft und willkürlich nichts als eine Reihe in sich bestehender Effektszenen und Gelegenheiten zu Arien, Späßen und Maschinenzaubern. Cambert, Lully mit Quinault und endlich Rameau schieden das burleske Element aus, strafften die Handlung, behielten aber die Wunder, die Liebe und die niedere Mythologie, ja die Allegorie bei. Erst Gluck panzerte sich mit einer strengen Logik und den Regeln der Tragödie, und trotzdem seine Texte noch immer Konzessionen an die Oper machten, so nahm er doch dem Mimus als Oper den Kern des Lebens: seine Unregelmäßigkeit, seine der Musik so günstige Freiheit. Glucks Gegner zürnten, wie später die Wagners, er habe der Oper damit auch die Musik geraubt.

Handlung war die Tendenz der französischen Oper; ob sich jene nun in vielen Verwandlungen oder in leidenschaftlichen Bühnenvorgängen äußerte, war gleichgültig; es mußte vor allem immer genug geschehen. Die französische Operninszenierung war damit seit jeher in der Ausarbeitung aller Darstellungsmittel der äußeren Handlung das klassische Muster.

III.

Zuerst durch die Schauspielkunst, die gerade zu Mozarts Zeit, mit der wir sogleich einsetzen, im Mittelpunkte der ästhetischen und praktischen Versuche stand.

Der Franzose, dem Rutzschen Typus III angehörig, ist Realist; er war es doppelt in jenen Tagen, als der Rousseausche Naturschrei und die harte Vernunftlehre der Enzyklopädisten auch das künstlerische Feld besaßen.

Die französische Oper — wir merken dies als ihren ersten Verstoß gegen die Entwicklung der Oper aus dem Mimus an — hatte ihren Spielstil von der tragédie classique übernommen, wofür der stärkste Beweis darin liegt, daß die Rezitative der Oper Lullys, also jener Teil der Handlung, der dem Darsteller die wichtigste schauspielerische Aufgabe und für sie die weiteste Freiheit gibt, aus der Deklamationsweise der Schauspieler Racines entstanden waren (Goldschmidt 368). Darum konnte der Tragöde Baron von der Sängerin Rochois mit Recht sagen, sie sei die größte Aktrice und das beste Muster der Deklamation (St. Mard 101), konnte Thevenard ebendort geschildert werden: „man hätte nur glauben sollen, daß er spräche, so simpel war sein Singen". Und Grimm noch durfte nach einer Aufführung von Glucks „Iphigenie auf Tauris" ausbrechen: „Ich weiß nicht, ob das, was wir gehört haben, Gesang ist, aber vielleicht ist es noch etwas weit Besseres. Wenn ich Iphigenie höre, so vergesse ich, daß ich in der Oper bin, ich glaube eine griechische Tragoedie zu hören, wo Lekain und Mademoiselle Clairon Musik vortragen" (Desnoireterres 126). Dieser schweren pathetischen Deklamation konnte das nur auf dem Cembalo begleitete Seccorezitativ nicht genügen, weswegen das Orchesterrezitativ, das récitatif animé, der französischen Oper charakteristisch wurde. Das Orchester, das unmittelbar auf den Willen und die Affekte wirkt, trieb nun das Pathos der Darstellung noch höher und nahm dieser die letzte Natürlichkeit. Dieses Übersteigern der Stimmung mußte auch ein Übersteigern der Stimme mit sich führen. Das deklamatorische Aufkreischen der tragédie-classique-Schauspieler, wie es noch die Neuberin an sich hatte, war auch ein Haupteffekt der französischen Opernsänger, den sie noch planvoll dadurch vorbereiteten, daß sie im Gegensatz zu ihm alle anderen Stellen ihrer Partie, welche diese Effekte nicht hergeben wollten, fallen ließen und in einer monotonen pathetischen Schwebung durchtrugen. Diese kulissenreißerische Art hatte solchen Erfolg, daß sie heute noch nicht ausgestorben, ja im Wagnerstil neu belebt ist, und daß Burney (I, 6 f.) in sein Reisetage-

buch einschreiben konnte, in Paris lernen selbst die Italiener das Kreischen. Auch St. Mard sprach davon, daß „die Raserey, womit sie ihre Stimmen übertreiben, unsere Opernacteurs und -actricen verdirbt“. Und Quantz stellte fest (Flöte 308, 323, bei Mannstein 102): „Die französische Singart ist mehr simpel als künstlich, mehr sprechend als singend, im Ausdruck der Leidenschaften und in der Stimme mehr übertrieben als natürlich“. Ihm gefiel, wie er Burney (III, 137) gestand, weder der „geringe Unterschied zwischen Rezitativ und Arie, noch das übertriebene und affektierte Geheul ihrer Sänger und besonders ihrer Sängerinnen“.

Alle solche Bemerkungen geben, wenn wir die sehr persönlichen Geschmacksurteile abziehen, das Bild einer scharf prononcierten Deklamation der Musik, gleichgültig, ob Arie oder Rezitativ, und einen immer in starker Erregung heftig durchgeführten Vortrag. Diese Merkmale stimmen genau zu den Feststellungen von Rutz (Register: Franzosen, Typus III) und seinen Fortsetzern, besonders zu Nohl, die den französischen Kunsttypus, den Typus III, als mit heller, harter Stimmfarbe, heftiger Bewegtheit und Neigung zu explosiver Exspiration darstellen. Die Nohlschen Anmerkungen: daß der dritte Typus alles gleich intensiv betreibe und ausdrücke, im heftigen Auf und Ab sich bewege (Nohl 14: je nach Art der Energie vergleicht er mit einer Lokomotivbewegung oder einer Wellenbewegung), daß er die sich selber steigernden Dissonanzen, das Sichüberbieten des Ausdrucks suche (Nohl 22, 27 f.: wir denken an Rameau, den Vater der modernen Harmonik), bestätigen experimentell die naiven Eindrücke jener zeitgenössischen Zeugen. Für diese ihre Art von Gesangs- und Vortragstypus wurden nun auch die französischen Sänger systematisch ausgebildet.

Ihre Stimmschulung war für die energischen und pathetischen Kompositionen der Cambert-, Lully-, Rameauperioden ganz auf Kraft und Ausdruck gerichtet (Näheres bei Piot). Das Brustregister war herrschend, der Ton wurde mit merkbar klingendem Anschlage angesetzt, ähnlich dem heutigen Glottis, das Verschleifen der Töne durch Mouillierung der Konsonanten war verpönt; es wurde im Gegenteil der Konsonant, besonders der klingende, kräftig hervorgehoben und als Sprungbrett für den folgenden Vokal benutzt. Das klare Aussprechen war damit die eine gute Seite der französischen Ge-

sangsschule, die helle dramatische Färbung des Organs die zweite. Den leidenschaftlichen Theatereffekten der französischen Oper war diese Methode sehr angemessen.

IV.

„Man agiret in der Oper entweder nicht genug oder zu viel oder gar verkehrt. Man agiret nicht genug, weil man von der vorzustellenden Leidenschaft selbst nicht genug in Bewegung gesetzt wird. Man agiret zu viel, weil man sich selbst in Affekt zu setzen Gewalt anthut. Daher man der Sache zu viel thut und die Natur übertreibt. Man agiret endlich verkehrt, wenn man von den Worten nicht so gerührt wird, wie man gesollt hätte und sie mithin nach Maßgebung dieser Rührung verkehrt ausdrückt" (St. Mard 105). Diese ungemein kluge bühnenpsychologische Beobachtung St. Mards erpackt mit einer glücklichen Wendung jenes Grundproblem der Schauspielkunst, das ihre Ästhetik, seit es sie nur gibt, bis zum Überdruß normativ umstreitet: „Soll der Darsteller in oder über seiner Rolle stehen?" St. Mard durchhaut den Knoten und sagt (wie auch Diderot und andere): Beides! Ich kann ihm darin nur laut einstimmend folgen.

Stellen wir uns — ohne uns auf das ungemein interessante psychologische Problem tiefer einzulassen — ein einfaches Schema auf. Die Darstellung einer Rolle setzt in der Hauptsache zwei seelische Zentren des Schauspielers in Bewegung: das Zentrum des Verstandes und das Zentrum des Gefühles. Läßt sich der Darsteller vorwiegend vom Verstandeszentrum leiten, so steht er über seiner Rolle, ist Verstandesschauspieler. Die Leidenschaft des Gefühles setzt seinen Ausdruckskomplex wenig in Bewegung, weshalb auch seine Gestik wenig bewegt erscheint.

„Man agiret nicht genug."

Der Gefühlsschauspieler hingegen ergibt sich, ungefesselt vom Verstandeszentrum, den Anreizen und Ausbrüchen seines Gefühlszentrums. Da der Intellekt für ihn weder die formbildende Auffassung und Einfühlung in das Werk übernimmt, noch die — notwendigen — Hemmungen und Modifizierungen des Ausdrucks beiträgt, so muß der Darsteller sich gewaltsam an dem hervorstechendsten Affekt seiner Rolle erhitzen. Weil er dabei nicht aus dem vollen Verstehen

heraus agiert, so treibt das Gefühl aufs Geratewohl leidenschaftliche Gebärden ohne Sinn hervor: Arme in die Luft, Hände aufs Herz, Fäuste an die Seiten usw. Wir alle haben schon jene Wotane und Donne Annen gesehen, die hitzig den Arm beim hohen Ton hochrecken, um ihn dann verlegen und sehr langsam wieder sinken zu lassen oder gar mit beiden Armen in sinnlosen Schwebungen weiterzurudern.

„Daher man der Sache zu viel thut.“

Verstandeszentrum und Gefühlszentrum sind nur dann in der richtigen Lage, wenn sie kongruent sind, d. h., wenn die Auffassung durchfühlt ist, und wenn das Gefühl auch vom Darsteller verstanden und von diesem Verstehen aus erregt und überwacht wird.

Opernsänger sind meistens nicht Verstandesschauspieler. Ihre Gebärden darum jene bekannten sinnlosen Gesten, die man liebenswürdigerweise „Operngesten“ nennt, und die der nackte Affekt herauswirft, ohne von der wirklichen bewußten Empfindung, der Sensibilität, dem dramatischen Taktgefühl, geleitet zu sein.

„Man agiret endlich verkehrt.“

Die Darsteller der französischen Opern waren nach alledem Temperamentsschauspieler auf dem großen Affektstrich des Rutz-Nohlschen Typus III. Ihre Haltung war straff, schlank, energisch, gerade und ergab, nach den Kupfern, die ich kenne, beurteilt, auch hierin den Rutzschen Franzosentyp mit leicht vorgeschobenem Unterleib, hohlem Kreuz, gesenkten Schultern, vortretenden Schulterblättern und gehobenem Kopfe. Ihre Bewegungen waren übertrieben und erschienen ins Heroische stilisiert. Dadurch schon sahen sich ihre Gesten wie etwas Symbolisches an. Sie waren auch symbolisierend, wie es die ganze aufgeführte Opernmythologie selbst war. Und symbolisierend ist auch für Nohl (29f.) der ganze dritte Kunsttypus. Die Bewegungen: Hand aufs Herz, Arme ausbreiten, Hand gen Himmel, Drohung, Verachtung, bestehen als stabile Gesten (Herrmann) seit der tragédie classique, ja seit den Griechen bis heute, nur sind sie im Tempo jetzt rascher, in der Bewegung härter und eckiger. Im 18. Jahrhundert beherrschte das Portebras, die gefällige und grazile Chironomie, wie die Wellenlinie und Schlangenlinie (die Linie der Schönheit und des Reizes nannte sie ihr Ästhetiker Hogarth) jede Bühnenbewegung, wodurch jene ballettmäßige Grazie in die

Aktion der Opernsänger drang, jene Rundheit und Prezisität der Geste, die heute in der französischen Opernschule noch so stark wirkt. Die vierte Tanzstellung galt als Grundstellung des französischen Bühnensängers, und der ganze Körper wurde Ausdruck, wurde darin den Regeln der lebendigen Bildkunst und des Balletts unterworfen. Der Sängerin Rochois (abgegangen 1698) schon wird nachgerühmt, daß sie „vortreffliche Geberden und ein recht göttliches Ansehen hatte; sie war fähig, alle Leidenschaften vorzustellen und die schwersten Stellungen (!) nachzuahmen" (St. Mard 101).

Der Gang der Opernsänger war ballettmäßig heroisch, „gigantische Schritte" mußten das menschliche Übermaß charakterisieren. Dieser Grundsatz: mit möglichst großem Kraftaufwand und lärmendem Pathos auch die Kraft darzustellen, beherrscht ja auch heute noch das Opernspiel, trotzdem das wundervolle Gleichnis vom homerischen Zeus, dessen bloßes Brauenwinken den Olymp erschütterte, auch schon den damaligen (im Gegensatz zu unsern meisten modernen Opernsängern) wirklich gebildeten Akteuren bekannt war, wie das *πρέπον* der Griechen. Batteux hatte das letzte für die Schauspielkunst zuerst betont, und es kehrte seitdem in jeder Theorie als „bienséance", „decency" und „Wohlanstand" wieder, um das Hausgesetz der tragischen und komischen Aktion zu bleiben (Oberländer 18). Aber schon Baron setzte über diese Regel hinweg und sagte: „Die Regel gebietet, die Hände niemals über den Kopf zu erheben; wenn aber der Affekt sie dahin erhebt, so tun die Hände sehr wohl daran, denn die Leidenschaft versteht das besser als die Regel" (Oberländer 35). Und die Hände waren meistens über dem sogenannten Kopf.

Wenn aber so ein Schauspieler sprach, wie mußte da erst der Opernsänger handeln?

Die Mimik war auf Augen und Mund (freilich ihre ausdrucksvollsten Organe) beschränkt, da die Schminke das andere Gesicht puppenhaft starr erhielt. Der Ausdruck von Zorn und Rührung, Sterben und Liebe wird an vielen Akteuren und besonders an Aktricen gerühmt, an keiner aber so, wie an der göttlichen Sophie Arnould (Goncourt 27 ff.).

Wenn wir endlich die Stilsumme der französischen Operndarstellung ziehen wollen, so finden wir den die Aufklärungsästhetik beherrschenden T y p i s m u s auch in der Schauspielkunst der Oper,

ja besonders in ihr, ihrem symbolisierenden Wesen entsprechend, ausgebildet. Man stellte eben nicht Charaktere, sondern Leidenschaften dar, nicht den Theseus und die Alceste, sondern die Liebe des Theseus und die Treue der Alceste. Der Name war nur das bezeichnende Kostüm für das in seinem Träger dargestellte Gefühl. Ja, er war bloß das Symbol dieses Gefühls; und einheitlich in diesem Symbol, wie die ständig drohende oder lachende Maske der Antike, hatte die Darstellung zu bleiben. „Wenn die Freude Aufgabe der Darstellung ist, so müssen alle Modulationen, alle Bewegungen davon die lachende Farbe annehmen.“ So erklärt der Franzose die „Einheit“ der Gebärdensprache (Oberländer 13). Und symbolhaft war die Darstellung, die von Gluck und Noverre zwar von der Phantastik der Allegorie befreit, aber im Sinne des Winckelmannschen Klassizismus immer idealisierend und damit typisierend blieb und auch in der Sturm-und-Drangrevolution niemals an ein wirkliches modernes Individualisieren herankam.

V.

Da die Franzosen in ihrer Oper das nur-dramatische Prinzip der Florentiner fortsetzten, als Gluck in Paris aus ihrem Schüler zu ihrem Führer wurde, so werden wir hier wohl am besten die schwerste und wichtigste Frage der musikdramatischen Darstellung erörtern: Agierten die französischen Sänger im Einklang mit der Musik? Stimmten sie Orchesterphrase und Gebärde so zusammen, wie es bewußt und angeblich zuerst Richard Wagner in seinem Tannhäuseraufsatz verlangte und in Bayreuth später übte?

Alle Theorien des Dramas und der Oper, soweit sie nur an die Antike anknüpfen, lassen die Sprech- und Gesangstragödie aus dem Tanz entstehen. Es ist aber merkwürdig, daß ich in keiner einzigen der vielen Theorien der Schauspielkunst, in keiner einzigen der Analysen von Rollendarstellungen der Opernsänger einen eindeutigen Hinweis auf ein besonders gutes oder schlechtes rhythmisches Spiel finden konnte oder einen Beleg dafür, daß ein Sänger mit einer logischen, geistvollen Auslegung der musikalischen Phrase durch die Gebärde sich hervortat. Gab es diese gestische Her-

meneutik, wie ich sie nennen will, nicht? Oder war sie so allgemein in Fleisch und Blut übergegangen, daß sie gar nicht bemerkt und darum auch nicht erwähnt wurde? Für die erste Annahme mag der Umstand sprechen, daß die vorgluckischen Opernpartituren nur spärlich Gelegenheiten zeigen, die Ausdrucksbewegung durchgehends aus der Musik zu motivieren. Für die zweite Annahme, daß neben dem Komponisten oder Dichter der Ballettmeister als Regisseur fungierte, und daß dieser bis in die jüngste Zeit als der berufene dramatische Lehrer des Opernsängers galt.

An eine unerwähnte Selbstverständlichkeit der musikbedingten Geste konnte ich in der theoretisch so peinlich genauen Aufklärung nicht glauben, wohl aber an eine Wandlung der Gestik durch den musikdramatischen Sturm und Drang der Zeit. Seit Rameau blieb die malende Musik nicht nur auf die Begleitung der herkömmlichen häufigen Naturbilder von Meer und Sturm, Hain und Quelle beschränkt, sondern sie suchte auch im Einklang mit der in der Theorie zur Herrschaft gelangten Affektenlehre die Seelenstimmungen ihrer Helden zu malen. Der Glucksche Willen zur rein dramatischen Musik erhob diese Versuche zum durchhaltenden Gesetz. Die seelenschildernde Musik nun mußte die dramatische Aktion schon in sich enthalten. Denn es ist klar, daß der dramatische Komponist während seiner Arbeit sich in die Seele seiner Helden versetzte und ihre Affekte in musikalischer Form abbildete oder, wie die damalige Ästhetik sagte: nachahmte. Die dramatische Situation ist nun in Tempo, Melodik, Agogik und Dynamik der einzelnen Nummern der Oper aufgelöst und auf die Schopenhauersche reine Form gebracht.

Der Sänger, der die Musik mit dramatischem Gefühle in sich aufnimmt und mit einem der musikalischen Phrase entsprechenden Affekt ausdrückt, kann gar nicht anders agieren, als es die Musik will. — Auf die simpelste Formel gebracht: das einzig Sichere, das die Hermeneutik ergründen kann, ist, daß die Musik Spannungs- und Lösungsempfindungen darstellt. Es ist nun unmöglich (und das wird jeder Sänger und Spielleiter bestätigen), eine musikalische Spannung, also eine Steigerung, mit einer lösenden Geste, eine musikalische Lösung, also Entspannung, mit einer steigernden Geste zu begleiten, ohne der Musik, der Stimme, dem Körper und dem Charakter eine schwere Gewalt anzutun. So mußten, ob sie wollten

oder nicht, auch die Sänger Glucks, zumindest an den musikdramatischen Höhepunkten ihrer Partie, mit ihren individuellen Gebärden die musikalischen, allgemeinen Gebärden ausdeuten, sie mußten ihre Darstellung von der Musik bestimmen, von ihr tragen lassen.

Und dafür, daß man sich in dem dramatischen Gesang auch darstellerisch von der Musik tragen ließ, so wie sich die Tänzer vom Tanzrhythmus und der Melodie tragen lassen, dafür allerdings haben wir Belege aus jener Zeit. Schon Gottsched nennt nach St. Evremond die Oper das ungereimteste Ding von der Welt. „Man lache und weine, man huste und schnupfe nach Noten" (Reden-Esbeck 83). Bezieht sich dieser Vorwurf auch augenscheinlich auf die komische Oper, die ja die musikalische Malerei seit ihrem Anbeginn pflegte, so ersehen wir doch daraus, daß die Sache selbst bekannt war. Und wenn Noverre (108) sagt, daß der Tanz zu Lullys Zeit ohne Ausdruck war, jetzt aber, nach der modernen Musik (also Rameau, Gluck, Deller usw.) seien die Pas vielfältiger geworden, die Bewegungen folgen geschwind aufeinander und die Verknüpfungen und Vermischungen des Tempos seien mannigfacher geworden, so erkennen wir auch hier den Erfolg der modernen, aus der dramatischen Harmonik Rameaus quellenden Musik, die durch ihre bewegliche Führung auf den Tanz gliederlösend wirkte und natürlich ebenso auf die Operndarstellung wirken mußte. Jetzt kann sich uns auch das Wort St. Mards (40) erhellen, das von der Operndarstellung verlangt: „Die Action soll noch beweglicher seyn, als die Stimme", also Aktion und Gesang geradezu in einen ursächlichen Zusammenhang bringt. Und wenn es uns auch sehr merkwürdig erscheint, daß Noverre dort, wo er von dem Zusammenhang zwischen Gehör und Tanz spricht (264 ff.), zwar vom Volkstanz, Ballett und sogar vom Opernorchester vieles zu sagen weiß, aber kein Wort zu unserer Frage findet, so haben wir doch einen anderen zuverlässigen Zeugen, welcher die Forderung nach der musikgeborenen Gebärde eindeutig ausspricht. Der Prophet und Apostel des Sturmes und Dranges, Rousseau, fordert: „Es ist nicht genug für einen Acteur der Oper, ein vortrefflicher Sänger zu sein, wenn er nicht zugleich ein vortrefflicher Pantomime ist; nicht nur dasjenige, was er selbst sagt, muß er fürs Herz empfindbar machen, sondern auch dasjenige, was er die Begleitung sagen läßt. Seine Schritte, seine

Mienen, seine Bewegungen, alles muß beständig der Musik entsprechen, ohne daß es darauf angelegt zu sein scheint. Das Orchester darf keinen Gedanken vortragen, der nicht aus seiner Seele zu kommen scheint. Er muß stets, selbst wenn er schweigt, den Zuschauern interessant sein“ (Schillings, Art. Acteur). Also sprach der Apostel über ein Jahrhundert vor dem musikdramatischen Meister von Bayreuth — ein unschätzbar teures Wort! Es erledigt restlos unsere Frage und trifft sogar noch eine zweite, später zu erörternde: daß nämlich nicht nur der gerade singende Darsteller aus der Musik spielen, sondern daß auch sein Partner reagieren und sein stummes Spiel von den Fluten der Musik tragen lassen mußte. Müssen wir nicht wieder an Sophie Arnould denken, die mit ihren schönen Augen und sinnlichen Gebärden so unvergleichlich zuzuhören wußte? Und Mozart durfte diese ganze Reformation der Operndarstellung in Paris und in dem Paris der Pfalz erleben.

VI.

Wie stand es nun um die Darstellung der italienischen Oper, der opera seria, vor und zu Mozarts Zeit? Wie sang und agierte das Personal jener Bühnen, die Mozart in Italien und an den deutschen Höfen sah?

Im Gegensatz zu dem fast durchgehends superlativischen Pathos der französischen Operndarstellung hieß die ästhetische Grundformel der opera seria: Chiaroscuro. Ich weiß nicht, ob der Ausdruck zu frühest bei Algarotti steht, wo ich ihn zuerst finde. Tatsache aber ist es, daß die Formel sehr oft gebraucht und auch von Mozart (Br. III, 88) im „Idomeneo“ sehr bewußt befolgt wurde. Was bedeutete nun dieser aus der Malerei geholte Begriff des Helldunkels? Nichts anderes als die dramaturgische, musikalische und inszenatorische Verteilung der Licht- und Schattenmassen in der Buch-, Musik- und Bühnenform der opera seria: die dramaturgische Gruppierung der Charaktere in Protagonisten und Chargen, die ihr entsprechende musikalische Abtönung in der Verteilung der Gesangsnummern nach Kraft und Bedeutung, die Faktur innerhalb der Nummern und endlich die sinngemäß abgestufte Umsetzung der so gearteten Partitur in die Inszenierung. Drängte sich uns für die französische Oper das

Kennwort: „Effekt“ auf, so scheint uns hier das Merkwort: „Abtönung“ den Stil am besten zu charakterisieren.

Diese Abtönung zeigt sich zum ersten schon in der gesanglichen Ausführung der musikdramatischen Partien. Zwar können wir uns für diesen Zweig unserer Arbeit weniger auf ästhetische Theorien stützen (der naive Italiener reflektiert im Gegensatz zu dem gerne disputierenden Franzosen als echter Musikant wenig über sein Fach), aber dafür gibt uns hier die praktische Anweisung der Singeschulen und ihre Geschichte reichere Auskunft.

Die Gesangskunst der Italiener des Rokoko war eine Fortbildung der klassischen Technik des 17. Jahrhunderts, über die uns Goldschmidt ergiebige Auskunft und reichliche Quellen erschloß. Freilich findet auch er mit fast allen Historikern des 18. Jahrhunderts im Gesangsstil dieser Zeit keine Fortbildung, sondern eine Entartung der klassischen Kunst Caccinis, Pistocchis und Bernacchis. Stimmt das, dann mußte dieser Verfall schon sehr früh eingetreten sein, denn noch in Bernacchis Glanzzeit mußte Tosi in seiner Gesangsschule (1723) über ihn klagen, und als Johann Friedrich Agricola in Mozarts Geburtsjahr diese Schule ins Deutsche übersetzte, konnte er gar bissige Anmerkungen über den damaligen Stand der Singekunst zusetzen.

Im Gegensatz zu dem harten und hellen französischen Stimm- und Gesangstypus III zeigt der italienische Typus I einen weichen und dunklen Stimmklang (Rutz, Register: Italiener Typus I). Der Atem ist tief und die Ausatmung schwach und sanft (Rutz 370f.), oder wie Nohl (19) es ausdrückt: „Der Ton geht mit dem Atem“, wodurch die Stimme zu längeren Tonverbindungen und Atemkünsten, zum Schwellton, hinneigt, und im Gegensatz zu dem scharf absetzenden französischen Typus auf glatteste Verbindung der Töne gestellt ist (Rutz 339). Mußte da nicht der bel canto und die Koloratur von selber kommen, und mußte der fortlaufende Rhythmus von Kompositionen dieses Typus (bei III „steht der Rhythmus“, sagt Nohl 13), „die Hingabe, das Getragenwerden, die süße Kampflosigkeit“ bei diesen Tönen (Nohl 18) nicht weitere Voraussetzungen, ja zwingende Anreize zum bel canto beitragen? Die zeitgenössischen Kritiker lehnen sich zwar meistens gegen dieses Naturgesetz, wie ich es beinahe nennen möchte, ebenso auf wie Mozart, aber sie be-

stätigen seine Wirkung auf unsere musikalischen Sinne. So erlaubte das noch dramatisch, im stilo rappressentativo denkende 17. Jahrhundert das gleichmäßige Aushalten längerer Töne, das tenuto di voce, während das gesanglich fühlende 18. Jahrhundert es verwarf und den Schwellton, das messa di voce, einsetzte (Goldschmidt, Gesangskunst 2). Der Schwellton bringt, sobald er verschiedene Töne in Intervalle bindet, unwillkürlich das portare la voce, das portamento, mit sich, welches die zweite tonbildnerische Grundlage der italienischen Schule war und die Solfeggie als Treffübung, die Passage und den Triller als Virtuosenstück vorbereitete. Zum dritten oder ersten wurde der weiche, hauchartige Ansatz und der lange, sparsam exspirierte Atem gelernt, in dessen Ökonomie Farinelli so geschickt war, daß er in einer Arie mit obligater Trompete durch seinen ausgehaltenen Ton zweimal den Bläser besiegte (Jahn I, 264). Quantz (Flöte 308, Mannstein 102) umreißt anschaulich die Wirkung dieser Methode: „Die italienische Singart ist tiefsinnig und künstlich, sie rührt und setzt uns zugleich in Verwunderung; sie beschäftiget den musikalischen Verstand; sie ist gefällig, reizend, ausdrucksvoll, reich im Geschmack und Vortrage und versetzet den Zuhörer auf eine angenehme Art aus einer Leidenschaft in die andere.“ Leidenschaft? fragt erstaunt der seiner Musikgeschichte kundige Leser? — Ja, Leidenschaft! Bel canto und Koloratur sind für den künstlerischen Sänger der opera seria genau solche Ausdrucksmittel des Affektes gewesen, wie dem französischen Operisten seine cris. Das ist für Riemann auch heute noch eine solche Binsenwahrheit, daß er sie sogar in sein Lexikon (437) stellt: „Im kolorierten Kunstgesang, besonders der Oper, emanzipiert der gesteigerte Affekt die Melodie mehr oder weniger vom Wort und seinem Rhythmus und nimmt rein musikalische Ausdrucksformen an.“ Da haben wir die unverdünnte Affektenlehre des 18. Jahrhunderts, die auch für den Gesang musikalisch absolut verlangt, daß „alle Tonreihen nach der Natur der Leidenschaften, welche sie ausdrücken, eine eigentümliche Behandlung erhalten müssen“ (Mannstein 123). Dazu gibt uns Hiller (Zierlicher Gesang XIV), der viele bedeutende und schulemachende Sänger ausbildete, gleich das Beispiel für den Hauptaffekt der opera seria, für die „traurige Leidenschaft“, die „nur durch schleifende Noten oder beständiges Tragen der Stimme ausgedrückt werden kann“. Dieses beständige

Tragen ist unser portamento mit jenem eigentümlich quellenden stentato, mit dem die italienischen Sänger, wie heute Caruso, so ungemein sinnlich wirken. In der Ausartung führt jene Tongebung dann zu dem Schluchzen und Gluchzen, das Schubart und Mozart tadeln, und zu jenem „abscheulichen Dehnen und Zerren der Vokale, wodurch der Vortrag am meisten unverständlich wird". Vielleicht kam dieses Schluchzen auch von dem noch üblichen Registerwechsel, denn der Abt Vogler, der die Ausgeglichenheit der Töne erstrebt, unterscheidet noch Töne der Nase, der Kehle, des Hirns, der Brust, des Magens sorgfältig voneinander (Schubart, Ästhetik 243). Wenn wir aber, wie in Forkels oft abgeschriebener Übersetzung Arteagas (300), von den beständigen „Gurgeleien" der Sänger hören, so müssen wir uns wohl hüten, darin gaumigen Tonansatz zu vermuten. Im Gegenteil! Gerade jene italienische Zeit Deutschlands machte es wie Italien selbst zur Grundbedingung, daß der Ton locker und weich, hauchartig angesetzt vorne saß. Mir scheint hier das Wort: gorgheggiare (Trillern) schief übersetzt zu sein, wenn wir nicht lieber mit Sonnenfels (Marx I, 394) die Übersetzung von „Solfeggien" darin sehen wollen.

„Gut gesprochen ist halb gesungen", sprichwortet Hillers Gesangschule. Und auf gute Aussprache beim schönen Gesang kam es sehr an, denn der Ton war ja nur der Ausbruch des im Worte enthaltenen Affektes. Beide zusammen, Wort und Ton, konnten erst das den Operngesang beherrschende Gesetz erfüllen: das Sinnlich-Schöne, das plaisir physique in Wirkung zu setzen (Goldschmidt 269f.). Und in diesem Sinne durfte Schubart von dem Tenoristen Hager rühmen: „seine Verzierungen waren voll Schönheit und schienen immer aus dem Motive wie Blumen hervorzuwachsen. Kein Sänger verstand die Kunst der Deklamation besser als er. Metastasio selbst mußte gestehen, daß niemand seinen Sinn so ganz treffe wie Hager" (Ästhetik 157).

Das feine Stilgefühl der Italiener unterschied sehr deutlich den Kirchen-, Kammer- und Theatervortrag. „Die Singart auf der Bühne sei lebhaft und vermischt", verlangt Tosi (Agricola 172), und nach ihm fordert Hiller (Zierlicher Gesang 98): „Auf der Schaubühne muß der Gesang lebhaft und glänzend, in der Kammer mehr studiert und feiner, in der Kirche aber effektvoll und ernsthaft sein." Und was man von der göttlichen Faustina Bordoni-Hasse rühmte, daß nämlich

ihre Art zu singen „ausdrückend und brillant war“ (Hiller, Zierlicher Gesang XXIV, Burney III, 140), das verlangte und rühmte man auch bei den andern großen Sängern und Sängerinnen. Ein feines Profil dieser Gesangskunst legt uns Schubart (Ästhetik 99) von der Elisabeth Mara vor. „Ihre Tonleiter ist von erstaunlichem Umfang, sie reicht vom Tenor a bis ins c, folglich durch 19 goldene Sprossen, mit höchster Feinheit und Richtigkeit hinauf. Sie ist im Adagio so stark wie im Allegro. In ihren Bravourarien bringt sie die erstaunungswürdigsten Läufer mit der äußersten Genauigkeit heraus; Sechzehntel und Zweiunddreißigstel stößt sie mit solcher Kraft ab, daß es ihr kein Violinist gleich tut. Ihre Stimme ist klar und durchschneidend. Sie singt mit ganzer und gebrochener Stimme oder sotto voce mit gleicher Schönheit. Ihre Triller, Fermaten, Mordenten, Läufer, Mezzotinto, sonderlich ihre Cadenzen sind unvergleichbar schön. Alles dies vereinigt sie mit einer Herzensfülle, die in jeden Hörer überströmt und ihn mit Entzücken erfüllt. In jedem Stile singt sie gleich vortrefflich. Ihr gelingt ein Lied wie ein Choral, weil sie die weißen Noten mit ausnehmender Kraft hebt und trägt.“

Freilich: die Brillanz! Die Geister, welche Publikum und Kritik aus den allzu willigen, prädisponierten Kehlköpfen beschworen hatten, wurden sie nicht mehr los, denn bald war jene Brillanz die Hauptsache. Man begann dem plaisir physique und dem selbstherrlichen Ziergesang zu fluchen. Die Sänger, alle auch musiktheoretisch geschult, schrieben und extemporierten sich Kadenzen und Fioraturen, sie überluden die Dacapos ihrer Arien mit Verzierungen, nicht nur um den persönlichen Erfolg als wohlgeübte Stimm- und Ausdruckstechniker einzustecken, sondern nicht zuletzt auch, um zu zeigen, wie sehr sie das Komponieren besser konnten als der sie mit Arien bedienende Komponist. In dem Dacapo einer Arie „wäre es Schmach gewesen“, ruft Jahn (I, 252) aus, „wenn ein Sänger derselben ohne neue und gesteigerte Vortragsmanieren so wieder gesungen hätte, wie das erste Mal“. Das Drama wurde vergessen, es stand allein der Artist, nicht der Menschendarsteller, auf der Bühne. Das Kastratenwesen verhalf diesem Stilbruch noch zu einem besonderen Vorschub. Da die Kastratenstimme geschlechtslos und abstrakt klang, so war die Hemmung, daß ein sinnlicher, in Leidenschaft verstrickter M e n s c h ein Schicksal erlebte und darum tragisch bedrängt

wurde, so gut wie ausgeschaltet, und nur der neutrale Singekünstler ohne tieferes dramatisches Interesse lebte im Bewußtsein des Publikums, das in der Ornamentik und nicht im Inhalt des Bildes schwelgte.

Doch auch diesen Satz schränkt mir die Rasse und Persönlichkeit bedeutend ein. Der Italiener ist einmal der geborene Schauspieler und wußte stets auch den absoluten Gesang mit Bühnenleben zu durchdringen. Die Affektenlehre haben wir schon als für den Gesang maßgebend gezeigt, den dramatischen Ausdruck und Vortrag der großen Sänger rühmen gehört. Und wenn wir die Gesangslehrbücher aufschlagen, so finden wir die feinsten Anweisungen, wie die Koloraturen für die dramatische Stimmung zu setzen und auszuführen sind, um das gewisse Chiaroscuro oder, wie Schubart es nennt, das Mezzotinto hervorzuheben. „Verflößung der Töne, leichtes, gefälliges Portamento oder Hinschweben von einem Tone in den anderen; das Schwellen, Steigen, Fallen, Sterben der Töne; die Naivität, womit man kleine Verzierungen hintändelt; der schöne Umriß, womit man jeden Satz markiert, die sanften Bebungen, das Hinatmen des Sängers; das liebliche Trillo; der schmelzende Vorschlag und endlich die schöne Stellung des Musikers und sein Herzensausdruck im Angesicht, — machen zusammen den schönen musikalischen Vortrag aus. Da jeder Gedanke seine eigene Farbe hat; da von der Feuerfarbe des Pathos an bis auf die Rosenfarbe der sanften Freude ausnehmend viel Schattierungen in der Mitte liegen; so ist es eben so unmöglich, alle diese Abstufungen zu bemerken, als jede Nuance des Kolorits bei einem Titian, Correggio und Mengs anzugeben.“ Dieses Idealbild eines Sängers, wie es Schubart (Ästhetik 378f.) uns ganz wunderbar suggestiv zeichnet, wurde nicht immer erreicht. Aber daß ihm viele Sänger nahe kamen, zeigen die schlagwortscharfen Charakteristiken, die Schubart selbst in seine Ästhetik von verschiedenen italienischen und deutschen Bühnensängern italienischer Schule einfügt, zeigen die verzückten Opernerinnerungen in Heinses „Hildegard von Hohenthal“, zeigen die vielen schwärmenden Analysen und Gedichte jener Tage.

VII.

Erfahren wir so in dem Vortrag der Arien (und ihnen analog in dem der sehr spärlichen, kaum so zu nennenden Ensembles) ein

Aufgehen und Sichaufgeben in die Lyrik der Musik, dem das dramatische Element nur durch die Situation und gewisse seelische Beziehungen der Ariensentenzen aufs Ganze das unbedingte kleinste Maß an Spannung und Handlung verleiht, so konnte sich das eigentlich dramatische Gestaltungstemperament des Darstellers im Rezitativ ausleben. Die meisten Bühnenproben waren auch die Rezitativproben, und die Rezitative waren die einzig sorgfältig ausgearbeiteten Teile der Partitur, die der Komponist zu den Vorproben mitbrachte.

Denn in den Rezitativen lag die eigentliche Handlung. Wie nun wurden diese gesungen und agiert? Wenn wir die in Gesangsnummern und Seccorezitative geteilten Opern analysieren, so werden wir finden, daß die seelischen Vorgänge und ihre lyrischen Äußerungen in die Gesangsnummern gelegt sind, während die Seccorezitative bloß die pragmatische, meist nur skizzierte Handlung vorwärtstreiben. Diese Trennung von Seelenhandlung und Tatsachenhandlung war so scharf, daß die Franzosen das vom Orchester begleitete Rezitativ, das Accompagnato, welches starke seelische Steigerungen zum lyrischen Ausbruch der Arie führte, geradezu récitatif animé, beseeltes Rezitativ, nannten.

Das recitativo accompagnato, das gewöhnlich die große Arie einleitete, wurde im erhöhten declamando und vollständig sonor gesungen. Hier machte sich auch bei den Italienern bald der Einfluß des französischen récitatif animé geltend, ja der Theoretiker La Cépède konnte das Accompagnato mit Recht eine „Verquickung des récitatif animé mit orchestralen, der Situation und dem Affekt angemessenen Orchesterzwischenspielen“ nennen. Seelenmalerei sei der Hauptinhalt und die Schilderung des Verlaufes der Handlung der gesamten Situation, das Entstehen, Anwachsen der Leidenschaften oder ihr plötzliches Aufflammen (Goldschmidt 371). Die leidenschaftlich pathetische Gesangsdeklamation des Accompagnato bildet so die Brücke vom Seccorezitativ zur reflektiven Lyrik der Arie.

Doch auch dieses Pathos war durch das Temperament des Italieners und durch seine südliche Grazie gegenüber der französisch-effektvollen tragédie-classique-Darstellung von innerem Leben durchpulst und dadurch in seiner Wirkung unaufdringlich und realistisch.

Das der neapolitanischen Oper ihren dramaturgischen Charakter gebende Seccorezitativ war so recht der Tummelplatz für die

nationale Schauspielerei, welche hier durch Betonung und Darstellung reiche Lorbeeren pflücken konnte, wie wir aus italienischen, englischen und Hamburger Opernberichten jener Zeit wissen (Kretzschmar, Peters Jahrb. 1901, 50). Mit aller Freiheit ihres ungebundenen, beweglich zuckenden Temperaments gaben sich die Darsteller dem dramatischen Erlebnis hin. Das sprudelnde parlando, die gewissen atemlos erstaunten Pausen des Affekts, das tempo rubato von Sätzen und Phrasen, aus denen ein schlagendes Wort in einem blitzhellen tenuto hervorsticht, das rufende Flattern der Berichte und die stentato-Gedehntheit der Frage ihrer melodischen Sprache bestimmten auch die große Beweglichkeit und Biegungsfähigkeit des ganz frei vorgetragenen recitativo secco. „Im Rezitativ ist der Sänger zwar an den Takt gebunden“, meint Algarotti (Michel), „allein er kann durch Pausen, Fermaten, Gestik und Mimik sehr wesentlich die Wirkung erhöhen.“ Tesi und Nicolini sind darin Muster gewesen. Das Rezitativ „hat wohl einen Tact“, sagt Mattheson (Kern 97), „braucht ihn aber nicht, d. i. der Sänger bindet sich nicht daran. Wenn es aber ein Accompagnement ist, so hat man zwar, um die Spielenden im Gleichgewicht zu halten, noch etwas mehr Achtung für den Takt als sonst, allein es muß solches im Singen kaum bemerkt werden.“

Im Singen! Denn bei aller Freiheit des Rhythmus wurde das Secco doch gesungen. Es näherte sich mehr der italienischen Umgangssprache, es wurde „geschwinder gesungen, weil es die Stelle der gemeinen Rede vertritt“ (Hiller, Zierlicher Gesang 110) und ließ der Ausdrucksphantasie des Darstellers allen jenen Raum, den ihm die melodische Komposition trotz der Verzierungsfreiheit nicht geben konnte. Uns scheinen heute Secco und Arioso unvereinbare Gegensätze, ein stilistischer Bruch im Stil des Musikdramas. Allein dem Italiener der opera seria war es nicht so. Freudig sprang der Darsteller wie so oft für den Dichter ein. Der Singschauspieler schmolz die Gegensätze von Secco und Arioso in eine gewisse Einheitlichkeit, indem er das Rezitativ sinnlich schön, also musikhaft gestaltete. So wird an der Todi, die freilich zuerst, wie so viele Sänger des 18. Jahrhunderts, lange Schauspielerin war, ganz besonders der Vortrag des Rezitativs bewundert, in welchem sie seine Elemente, das sprachliche wie das musikalische, musterhaft vereinte:

„Sie deklamiere, aber sie singe auch". Während der Kastrat Pacchierotti dem Rezitativ Melodie gab und es im Vortrag der Arie näherte. So „sprach man das Secco nicht nur leichthin, sondern man bemühte sich, die affektuosen Stellen wirklich zu singen und sie durch eine, den geschlossenen Gesängen genäherte Vortragsart, also durch längere und gemessenere Töne, auszuzeichnen" (Goldschmidt 367f.). (Aus diesem Streben nach affektuoser Melodie erkläre ich mir auch die jetzt noch lebendige Anwendung der Vorhalte im Rezitativ.)

Freilich konnte die Kritik auch hier bald von Verfall und Übertreibung lamentieren, wie es Tosi (Agricola 157) ebenso kläglich und drollig, als anschaulich tut: „Einige singen das Rezitativ auf der Bühne so, wie das in der Kirche oder in der Kammer: Es ist ein beständig leyernder Gesang. Einige bellen, weil sie allzusehr in den Affekt eingehen. Einige sagen es gleichsam in Geheim; andere verworren. Einige dehnen oder zwingen die letzten Sylben heraus; andere verschweigen sie. Einige singen es, als wenn sie keine Lust hätten; andere, als wenn sie in tiefen Gedanken wären. Einige verstehen es nicht; andere lassen es nicht verstehen. Einige thun, als wenn sie bettelten; andere, als wenn sie die Zuhörer nur über die Achsel ansehen. Einige schleppen es, andere poltern es heraus" usw. An diesen Übeln scheinen mir aber nicht bloß der Verfall der Schauspielkunst oder darstellerisch ungeschulter Dilettantismus schuld zu sein, sondern ich sehe hier ebenso deutlich jenen italienischen Realismus, der in der dramatisch erregten Situation das individuelle Temperament des einzelnen Darstellers aus dem Typismus des Stiles der Gesamtdarstellung herausbrechen läßt.

VIII.

„Zur Unschicklichkeit der Gestalt (der Kastraten) gesellt sich als eine Folge ihr Mangel an Ausdruck in den Bewegungen, den sie fast mit allen anderen Sängern gemein haben. Bloß mit Gurgeleyen beschäftigt, glauben sie die Aktion, die Stellung des Körpers bedeute nichts, und man sollte fast sagen, sie wollen es bloß mit den Ohren der Zuschauer zu thun haben, ohne sich um ihre Augen im mindesten zu bekümmern. Daher sieht man oft ihre Lippen sich bewegen, man hört die süße Harmonie ihrer Stimmen, wie man im

alten Memphis die Statue des Memnon bei den ersten hervorbrechenden Sonnenstrahlen ertönen hörte, ohne daß irgend eine äußere Bewegung der Harmonie entspricht. Und wenn sie sich bisweilen in Bewegung setzen, so geschieht es bloß, um sich selbst zu widersprechen und durch die Gestus die Rührung zu zerstören, welche durch den Gesang hätte erweckt werden können, weil er Worte, welche Wuth ausdrücken, mit sanften Zeichen begleitet. Wer kann sich des Lachens enthalten, wenn man einen verzweifelnden Timanth oder einen wüthenden Farnaces mitten in der Verzweiflung oder im Zorn, wo die Seele Arme, Augen, Gesicht und fast alle Glieder in Convulsion bringt und fast aus ihrem Leibe herausspringen möchte, unbeweglich mit offenem Munde, mit gebogenem Arm und mit der Hand auf der Brust mehrere Minuten stille stehn sieht, gleichsam als sollten die Kinder der Niobe vorgestellt werden, welche sich in der Galerie zu Florenz finden? Was sollen die vielen Verdrehungen des Halses, das Zucken der Achseln, die beständige Unruhe des Oberleibes bedeuten? Und welcher Mensch von gesundem Verstand wird nicht darüber murren, wenn er z. B. den Rhadamist, welcher von Tiridates an einem Arme verwundet worden ist, noch immer fortfahren sieht, die ganze Handlung hindurch Bewegungen mit dem verwundeten Arme zu machen, als wenn er ganz unbeschädigt wäre? Wenn er den Arbaces, der sich eben anschickt, das Gift zu trinken und mit dem Becher in der Hand eine Arie singt, den Becher hin- und herwerfen sieht, als wenn er schon leer wäre? Wenn er bemerkt, daß Beroe, wenn sie mit Samnete redet und ihm sagt: Idol mio per pietà rendimi al tempio, anstatt dieses Idol mio gegen den Geliebten zu singen, sich gegen die nächste Loge wendet, wo ihr alberner Beschützer das süße Kompliment mit einem wohlgefälligen Lächeln und mit einer Dummheit aufnimmt, die eines solchen Maecenaten würdig ist? Ich sage nichts davon, daß sie die Energie der Situationen und Empfindungen vermindern, weil sie in so vielen Umständen entweder gar keine oder doch wirkungslose Gestus machen, deren Wahrheit fast ganz allein von ihnen abhängt.

Als wenn ihnen die Gestus zum Erbteil vermacht wären, welches vom Meister auf den Schüler übertragen werden könnte, brauchen sie bei allen und jeden Gelegenheiten einerlei Bewegung der Arme, des Halses und der Hände, von welcher sie nie abweichen. Wenn

die Veränderung der Musik ankündigt, daß ein obligates Recitativ oder eine Arie anfangen soll, so kehrt Eponima alsobald dem Kaiser Vespasian den Rücken zu, bleibt auf der Bühne, ohne auf die ihm gebührende Achtung Rücksicht zu nehmen, und geht langsam auf dem Theater hin und her, gleichsam, als wenn sie um einer ganz anderen Ursache willen dahin gekommen wäre, als um Aufmerksamkeit zu erregen und ihre Empfindungen zu zeigen. Sie singt sodann ihre Worte mit der oben erklärten Mimik, mit welcher die Sänger mit der Empfindsamkeit der Zuhörer nur ihren Spott haben zu wollen scheinen, so unwahrscheinlich, unbelebt und lächerlich ist sie. Und was machte unterdessen Vespasian, der ihr zuhörte? Seine kaiserliche Majestät vertreibt sich die Zeit gar artig, affektiert eine zerstreuungsvolle Miene, betrachtet die mannigfaltigen Zierrathen und die vielfarbigen hohen Federn, welche sich in den Logen bewegen, nach der Reihe, grüßt im Parterre seine Bekannte und Freunde, lächelt mit dem Soufleur oder dem Orchester, besieht seinen Ring, klingelt mit der Uhrkette und macht andere vortreffliche Dinge dieser Art mehr. Und alles dies während die arme Eponima sich aus dem Atem singt, um ihn zum Mitleiden zu bewegen" (Arteaga II, 303/3).

Ich setze diese Stelle fast vollständig hierher, weil sie mit grimmiger Bitterkeit Zustände schildert, die heute noch ebenso blühend wuchern, wie vor 1780. Zugleich aber öffnet uns diese Karikatur, wenn wir sie nur ergiebig zu deuten wissen, einen guten Blick in die damalige Operndarstellung.

Arteaga tadelt zuerst die nachlässige Haltung der Kastraten, der ersten Heldensänger. Wir finden bei ihnen statt der straffen, gereckten Haltung der Franzosen die weiche, lässige Linie des italienischen Typus, des Rutzschen Typus I. Wenn wir zu ihrem Vergleich, wie Rutz, die Haltung der römischen Statuen heranziehen, so sehen wir den gerade getragenen Körper mit wagerecht vorgeschobenem Unterleib, das Kreuz zwar hohl, aber den Rücken doch leicht konvex. Die Kupfer italienischer Sänger und Schauspieler bestätigen die Rutzsche Einteilung im weiteren. Der Sänger steht gerne etwas zurückgelehnt, das Standbein belastet, das Spielbein entweder in der vierten Tanzstellung vor oder in der zweiten rückwärts unbelastet aufgestellt (Rutz 447). Die Handflächen biegen

sich gerne nach oben (Rutz 491), der Kopf hebt sich ganz leicht aus den Schultern. Eine lässige Grazie ist in der ganzen Haltung ausgedrückt und eine lauernde Bereitschaft zu aller Aktion. Das rasche, biegsame Spiel der Hände und Beine ist ja auch charakteristisch für den italienischen Typus (Rutz 520), solange er nicht durch die aus Frankreich importierte oben geschilderte stabile Gestik verdorben ist. Die Körperphysiognomie ist „massiv und versammelt", die Haltung „weich und massig" (Rutz 451). Die Hingabe und süße Kampflosigkeit, das Getragenwerden von der Stimmung (Nohl 18) kennzeichnet mithin auch in der Grundhaltung diesen Typus, eine Haltung, die auch durchaus der Atemtechnik und Tongebung der Italiener entspricht.

Im selben Stil halten sich auch Mimik und Gestik dieser Sänger. Tosi (Agricola 156) verlangt als Gesangslehrer für die Darstellung „jene erhabene Anständigkeit, mit welcher Fürsten und diejenigen, die mit Fürsten umzugehen wissen, reden". Es ist das jenes *πρέπον*, jene Höfischkeit, die wir auch bei den Franzosen schon fanden.

Das Benehmen in der Hofsitte auf der Opernbühne hat in der Entstehung der Oper aus dem Mimus seinen Ursprung. Die Masken (masques) bei den Hoffestlichkeiten ließen die Darsteller in den Saal und an die Tafel der Fürsten treten und vor ihnen und mit ihnen spielen. Hierbei wurde natürlich das Zeremoniell des Hofes streng eingehalten. Als diese Masken zu selbständigen, aber immer noch dem Fürsten direkt huldigenden Dramen wurden, kam zumindest der Prolog (und Epilog) zu seiner direkten Anrede an den Fürsten und zu seiner höfischen Verbeugung. Diese Verbeugung machte auch das ganze Ensemble, wenn der Schlußvorhang fiel, mit, so daß Ulibischeff (15) noch im „Idomeneo" von jenem Crescendo sprechen kann, von jenen „entscheidenden herkömmlichen Baßtriolen, welche den Schauspielern am Aktschluß zum Zeichen, daß es Zeit zu der üblichen Verbeugung vor der Versammlung sei, zu dienen pflegen".

Die Hofetikette also regelte das Spiel der ja immer aus Hof- oder Götterkreisen stammenden Opernfiguren, von denen man besonders die letzteren nur mit erhabenen, schwebenden Wellengebärden darstellen zu können glaubte und noch glaubt. Trotzdem kommt

der italienische Operndarsteller nicht zu jener durch das überherrschende Gefühlszentrum gegebenen steifen Gezwungenheit, zu jener völligen Ungelöstheit der Glieder, welche die französischen Sänger nicht nur dem kleinen Propheten aus Böhmischbroda als Marionetten erscheinen lassen. Die Lessingschen Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters, Schubarts Ästhetik, Heinses Hildegard von Hohenthal und viele andere zeitgenössische Schilderungen sind sehr hoch von Bewunderung für die natürliche Aktion der Opernitaliener erfüllt. Diese Aktion war der Ausfluß des italienischen Temperaments, das Jahn (I, 450) nicht genug lebhaft und stark betonen kann; ihm zeigen die Italiener dabei stets einen „instinktiven Sinn für das Formale, welcher das Ausbilden des Typischen begünstigt, wie sich dies z. B. in ihrer eigentümlich ausgebildeten Mimik offenbart". Dieselbe Beobachtung macht auch Schopenhauer und die moderne ethnologische Ästhetik. Und da nichts so sehr typenhaft ist als die Sitte und gar die Etikette, so erscheint uns damit die höfische Ungezwungenheit der italienischen Operndarsteller, sobald sie nicht einem so mißgeleiteten Ensemble, wie es Arteaga vor Augen hat, angehören, auch rassenpsychologisch erklärt.

Zu dieser ererbten Grundeigenschaft des Temperaments kommt noch eine erworbene der Kunst. Beim italienischen Sänger war (im Gegensatz zum französischen und deutschen Sänger) während des Spiels das Verstandeszentrum über das Gefühlszentrum herrschend. Wie alles Lob der natürlichen Darstellungsweise auf die in diesem Stil gelösten Glieder zurückzuführen ist, so trifft aller Tadel von Statuenhaftigkeit, von zu wenig Bewegung, vom Ausdrucke der Wut mit sanften Gesten diese Überlegenheit des Verstandes über die Empfindung. — Es ist ja auch ganz klar! Im Blickpunkte des Bewußtseins stand die Tongebung und die oft aus dem Stegreif springende Erfindung der Verzierungen, auf alles andere war der Sänger nur sehr sekundär eingestellt. Der untrügliche Sprachgeist ließ nicht umsonst den Italiener „recitare", also rezitieren (und so schreiben einander auch die Mozarts, wenn sie „Theaterspielen" meinten), während der Franzose seinen Schauspieler „acteur" nannte. Devrient (I, 157) trifft für diesen Darstellungsstil vielleicht das richtige Wort, wenn er sagt, „der Operist repräsentierte mehr die dramatische Person, als daß er sie spielte". Lesen wir nur mit

feiner Nachfühlung die Worte: „In der Action war sie (Faustina) besonders stark, und weil sie der Verstellungskunst oder, mit H. Mattheson zu reden, der Hypokritik in einem hohen Grade mächtig war und nach Gefallen, was für Mienen sie nur wollte, annehmen konnte, kleideten sie sowohl die ernsthaften als verliebten und zärtlichen Rollen gleich gut" (Hiller, Zierlicher Gesang XXIV). Sehen wir da nicht sofort das Bild einer mit überlegenem Bewußtsein gestaltenden Künstlerin und nicht das eines nur gefühlhaft sich auslebenden Temperaments vor uns? Der Verstand regelte die Darstellung.

Müssen wir mithin den Typismus und die Überlegenheit (aber natürlich nicht die Alleinherrschaft!) des Verstandeszentrums über das Gefühlszentrum als Stilprinzipien der Darstellung in der opera seria anerkennen, so ergeben sich die Gebärden von selbst. Die gelösten Glieder führten zu rascheren und feiner nuancierten Gesten, als die vom Überaffekt versteiften Glieder. Der Typismus brachte die „einerlei wie vom Meister auf den Schüler vererbten Bewegungen" Arteagas mit sich. Die stabilen Gesten — Hand aufs Herz, Arme ausbreiten, Arme vor — waren herrschend. Sie waren nur viel sanfter, runder und sprechender, als bei den Franzosen. Das für die Italiener bezeichnende lebhafte Spiel der Hände galt besonders in der realen Handlung, also im Rezitativ, während in den Arien, die von Zeno und Metastasio an „nur durch Exemplifikation gewisser psychologischer Grundsätze und Erfahrungen, die in sehr geringem Maße individualisiert werden" (Jahn I, 268), charakterisierten, sinngemäß die unindividuelle, symbolische Gebärde herrschen mußte. Wenn aber auch Etikette und Typismus die alte Schule der Darsteller in der Neapolitanischen Oper banden, so müssen wir doch Arteaga und seinen Lesern, zu welchen leider auch Jahn gehört, nicht glauben, daß diese Schauspieler darum nur langweilig waren. Das Publikum im damaligen Italien benahm sich sehr, sehr kritisch und gab sich schnell in die Liebe wie ins Verdammen. Persönlichkeiten aber, wie Vittoria Tesi, wie Faustina Bordoni, wie Farinelli und Bernacchi, sowie später viele der Sänger und Sängerinnen, die wir aus Mozarts Theaterleben kennen, wurden gerade wegen ihres leidenschaftlich erlebten und doch künstlerisch beherrschten Spieles von wirklichen Fachleuten und Künstlern, wie Hasse, Quantz, Schubart u. a. höchlich bewundert. Und das mit Grund!

IX.

So arbeitete der einzelne Darsteller. Wie aber war das Zusammenspiel, das Ensemble? Diese Frage, die wichtigste der ganzen Bühnenästhetik, aber freilich auch ihre schwerste, ist von allen den vielen Theoretikern der Darstellungskunst nur wenig und ganz im Vorübergehen besprochen worden und fand bis heute keine nur irgendwie befriedigende Antwort. Nur Carl Hagemann, der freilich ein einzig richtiger Theoretiker ist, nämlich ein wissenschaftlich gebildeter Praktiker, nennt die Bühnenkunst die Kunst der ästhetisch bewegten Gruppenbildung, ohne jedoch das Problem in seiner Gesetzlichkeit lösen zu wollen. Auch mir ist es auf diesem engen Raum versagt, auf die Frage einzugehen. In einer demnächst erscheinenden eigenen Arbeit wird sie des ausführlichen behandelt werden. Für heute sei nur gesagt, daß ich dieses Grundgesetz der Bühnenkunst das G e s e t z d e r S t a n d o r t e nenne.

Dieses Gesetz hat meines Wissens noch niemand historisch und ästhetisch klargelegt, und nur einer hat es kurz gestreift: August Klingemann, der Braunschweiger Intendant. Er sagt einmal (I, 150f.) in einer „Maria-Stuart“-Besprechung:

„Es gibt eine B ü h n e n t o p i k, welche nur wenige Schauspieler hinlänglich berücksichtigen. Die Szene gleicht in Beziehung auf dieselbe einem Schachbrett oder noch besser einem Kriegstheater, auf dem das Terrain völlig berechnet sein muß und ein Schritt zu viel oder zu wenig das Ganze in Verwirrung und Unordnung bringen kann. Schon bei den Alten war das Örtliche der Bühne genau bestimmt und selbst im allgemeinen gewissen feststehenden Regeln unterworfen; wie denn den auftretenden Personen, je nachdem sie vom Lande, aus der Stadt oder vom Hafen herkamen, eine bestimmte Seite auf der Szene angewiesen war, von welcher sie dieselbe beschreiten mußten. Unsere Schauspieler aus der älteren Schule (Klingemann meint vor allem die Weimarer Schule Goethes) kennen ebenfalls noch solche Regeln, und sie nennen z. B. die linke Seite (vom Schauspieler aus) die b e w e g l i c h e , die rechte dagegen die f e s t e. Da, wo die Dekoration eine Kolonade oder das Innere eines Gebäudes, in welchem keine Türen sichtbar sind, darstellt, müssen die von außen Eintretenden der Regel nach von der beweglichen Seite hereinkommen, indes die Bewohner selbst von der festen auftreten

und auch in diesem Verhältnisse ihren Platz zueinander einnehmen. So willkürlich dieses an sich scheinen mag, so hat doch ohne Zweifel eine innere Notwendigkeit diese Regel veranlaßt. Setzen wir nämlich im Allgemeinen voraus, daß jeder von der Außenseite Eintretende den Hausbewohnern irgendeine bedeutende Begebenheit anzukündigen hat, so fordert sein Spiel einen aktiven Charakter und will zweckmäßig dem Zuschauer gegenüber von der linken (beweglichen) Seite nach der rechten (festen) zu hinauswirken. Jede stark eindringende Aktion mit dem linken Teile des Körpers erscheint auch linkisch; will man im Gegenteile von der rechten (festen) Seite auftreten, die rechte Seite des Körpers nachdrücklich wirken lassen, so wird ein unangenehmes Profilspiel unvermeidlich eintreten, ja es wird den Zuschauern sehr oft der Nacken geboten werden müssen, sobald nicht anders die redende Person einen von der Hauptlinie entfernteren Platz einnehmen darf. Die zur rechten Hand stehenden Personen sind ferner in der Regel die vornehmeren und haben öfter Herablassung und dergleichen auszudrücken, wobei gern der linke Teil des Körpers als der passivere wirkt, indes der rechte in Ruhe bleibt.“

Soweit Klingemann. Seine Bühnentopik zitiert die Griechen, beruht aber auf Goethes „Regeln für Schauspieler“, der auch die Bühne als Schachbrett behandelt und die Stellungen nach dem ihm noch unbewußten Gesetz der physiologischen Bevorzugung der rechten Körperseite (Wundt, Phys. Psych. [6] III, 421, I, 289) behandelt. Es heißt in den Regeln für Schauspieler § 42: „Wenn zwei Personen mit einander sprechen, soll diejenige, die zur linken steht, sich ja hüten, gegen die Personen zur rechten allzu stark einzudringen. Auf der rechten Seite steht immer die geachtete Person: Frauenzimmer, Ältere, Vornehmere . . . Wer auf der rechten Seite steht, behaupte sein Recht und lasse sich nicht gegen die Kulisse treiben.“ Und § 87: „Der Theaterboden wird eine Art von Damenbrett“. (Die bisherige Theaterhistorik zitiert zwar öfter Goethe als Klingemann, ohne aber diesem Gesetz durch die Psychologie, Ästhetik und Geschichte nachzugehen.) Klingemann und Goethe beziehen dieses Gesetz nur auf die Stellung von rechts und links.

Aber von den ältesten Bühnenspielen am Opferaltar und in dem Tanzkreise über die griechische und Mysterienbühne bis zur Hofopernbühne, deren Augenpunkt die Hofloge war, galt neben diesen

beiden ausgezeichneten Seiten noch ein dritter Punkt und Standort als besonders bevorzugt: die Mitte. Für uns ist der Mittelpunkt ein gleich wichtiger Standort, und wir fügen ihn den beiden Klingemannschen gleichberechtigt ein. Mit diesen drei Elementen bestreiten wir die historische Bühnentopographie.

Wie verhält sich nun die Opernbühne des 18. Jahrhunderts zu unserer Frage der Standorte?

Die Grundstellung im Ensemble der Oper war und ist noch immer die: Alle Hauptsoli in gerader Linie parallel zur Rampe in der ersten Spiellinie aufgereiht. (Im Schauspiel galt als Grundschema der Halbkreis.) Die Chargen standen in der zweiten Spiellinie, der Chor war entweder in der dritten Spiellinie als drittes „Treffen" aufgestellt oder, wie in Paris, rechts und links geteilt, „die Männer von den Frauen getrennt in geraden Linien aufgestellt, wie die Grenadiere einer Wache" (Hirschberg 24). Innerhalb der ersten Reihe war die Gruppierung nun so, daß die ersten Fächer von der Kulisse der festen Seite aus nach der beweglichen Seite zu rangmäßig abgestuft standen. „Der Hauptheld oder Liebhaber hatte rechts (damals galt rechts und links immer vom Schauspieler aus) seinen Ehrenplatz, um den sich manche Primadonnen gerauft und gestritten haben." Nimmt hier Sittard (II, 73) vielleicht auf die folgende, für unseren Zweck ungemein lehrreiche Anekdote Bezug, die Jahn (I, 259) nach einem Bericht Metastasios mitteilt? „Wer die prima parte sang, nahm den Ehrenplatz rechts von den Mitspielenden ein, weil es in der Regel auch die vornehmste Person im Stück ist. Als Faustina-Hasse 1748 die Dircea im ‚Demofoonte' sang, welche dramatisch und musikalisch betrachtet die erste Rolle hat, aber erst später als Prinzessin erkannt wird, verlangte sie nichtsdestoweniger den Ehrenplatz vor der anerkannten Fürstin Creusa und erklärte, sonst nicht auftreten zu wollen. Metastasio mußte in zwei Briefen an Hasse und Baron Dieskau über das Sachverhältnis mit vorsichtiger Motivierung entscheiden, um sie zum Nachgeben zu bewegen."

Diese höchst bezeichnende Anekdote enthält für uns zwei sehr wichtige Lehren. Erstens: Aus praktischer Notwendigkeit nach dem Gesetz der bevorzugten rechten Körperhälfte stand der dramatisch Ranghöhere, die Prinzessin, auf der festen Seite, der Rangjüngere, die andringende Sklavin, auf der beweglichen Seite. Zweitens aber:

dieses Gesetz war in dem höfischen Produkte der Oper so sehr zur Etiketteformel der Facheinteilung erstarrt, daß der fachliche Rang, wenn er einmal ausnahmsweise mit dem dramatischen Rang nicht übereinstimmte, für den Standort des Darstellers allein ausschlaggebend war. Die Primadonna stand als Primadonna eben auf der festen Seite. Daß sie im Stück eine Sklavin war und auf den Etiketteplatz dramatisch keinen Anspruch hatte, war ihr gleichgültig. Daraus sehen wir also des weiteren, daß es der Zuschauer gewöhnt war, wie in der Antike und im Mittelalter, auch den dramatischen Stand einer Figur nach ihrem Standort als Proto- oder Deuteroagonist ganz mechanisch, wahrscheinlich sogar unbewußt, zu bestimmen. Die Standorte hatten mithin symbolische Bedeutung und galten für die italienische und französische (Hirschberg 24) Opernbühne gleich.

Und noch etwas: Sollte nicht die Aufstellung des Theaterorchesters für ihr Teil auch die Standortregel mitmachen? Erste Geigen und Holzbläser, die ja meist die lyrischen ersten Fächer zu begleiten haben, sollten sie nicht deshalb auf der festen Seite, links vom Dirigenten, sitzen, um sich den Sängern auf dem linken Standort anschmiegen und verschmelzen zu können, während das Blech und das Schlagwerk, das alles Anstürmende, Leidenschaftliche zu stützen hat, ebendarum auf der beweglichen Seite zu sitzen kommt?

Aus der Anekdote der göttlichen Faustina, die hierin sich als eine sehr gewöhnliche Komödiantin zeigte, können wir aber auch ersehen, daß Hasse eine besondere dramatische Wirkung damit anstrebte, als er Dircea zuerst auf der beweglichen Seite stehen haben wollte, um sie dann, wenn sie als Prinzessin erkannt und anerkannt war, auf den ihr gebührenden symbolischen Standort zu stellen. Also kannte die damalige Opernbühne schon eine der wirkungsvollsten Formen der Bewegungsregie, den Stellungswechsel.

Leider kann ich über diese Hauptfrage keine sichere Auskunft geben, denn in geschichtlichen Darstellungen finde ich bis auf unsere Anekdote bisher nichts belegt, und in den von mir bis jetzt untersuchten Partituren und Textbüchern ist ein unbedingt notwendiger Stellungswechsel oder eine Anweisung dazu für die opera seria nicht zu finden, während für die komische Oper mit ihrer größeren realistischen Beweglichkeit der Stellungswechsel aus Text und

Musik ziemlich häufig hervorgeht. Im Schauspiel entdeckte ich die ersten sicheren Beweise bei Beaumarchais. Wohl aber sehe ich die gegenteilige Sitte, daß nämlich jeder Darsteller seinen Standort möglichst beibehalte und auf dem ihm zugewiesenen Bühnenfeld agiere, bis auf Goethes Schauspielerregeln (§ 87) und seine Regie mindestens im Trauerspiel befolgt, in welchem Goethe einen Anfänger, sobald er zu sprechen hatte, an seinen Redeplatz zog und nach seinem Sprüchlein wieder zurückstellte (vgl. auch Regeln § 41). Ebenso stellte sich der Sänger zur Arie, wie wir von Arteaga und vielen anderen Kritikern hören, ohne auf seinen Partner zu achten, nach einem bedeutungsvollen Gang während des Ritornells auf seinen Standort und sang dort seine Arie, eine Sitte, die sich ebenfalls von den Griechen an über das Mittelalter, die Schulkomödie, Hans Sachs und Shakespeare bis zu den ersten und — letzten Opern, besonders eindringlich bei Richard Wagner, belegen läßt. Wenn ich vermute, daß bei der Dacapo-Arie die Stellung innerhalb des Standfeldes gerne so gewechselt wurde, daß der schnelle Teil nach der festen, der langsame Teil nach der Mitte und das Dacapo nach der beweglichen Seite hin gesungen wurde, so kann ich mich hier nur auf die heute noch herrschende Übung, besonders auch in der Operette, die ihre Coupletstrophen standortlich ähnlich einteilt, berufen, da mir kurze, schlagfertige Belege nicht zu Gebote stehen und ein eingehender musikphilologischer Beweis hier zu weit führte.

Da die Gruppierung, insbesondere vor der Gluckischen Inszenierungsreform, sehr genau die Symmetrie beobachtete (Noverre 60), so galt naturgemäß die Mitte (auch als das der Hofloge gegenüberliegende Spielfeld) für hervorragend ausgezeichnet. Hier war in den großen Soloszenen der Standpunkt der Abgangsarie, wie er es heute noch ist, hier war, wie bei der theoretischen Mutter der Oper, der antiken Tragödie, der Hauptauftritt. So kam Raaff in Ludwigsburg durch das ins Freie geöffnete Mitteltor der Hinterbühne mit dreihundert berittenen Mohren aus weiter Ferne unter kriegerischem Marsch angerückt (Sittard II, 142). Die Göttererscheinungen hatten, wie bei den Griechen und Mysterien, die Mitte, wie es uns fast alle Szenenbilder aus dieser Zeit bezeugen.

Wenn Goethe (wegen des Bühnenfalls der abgeschrägten Bühne, wie Köster meint) verlangt, daß der Darsteller diagonal auf seinen

Standort zugehe (Regeln §§ 88, 89), so wird diese Regel bei der starken Tiefe der Opernbühne für uns weniger als Gesetz, denn als ästhetische Sitte in Betracht kommen. Schriftliche Beweise habe ich nicht, dagegen zeigen die meisten Szenenkupfer leichte Diagonalgänge ihrer Darsteller an. Jedenfalls aber zwang neben dem pompösen Kostüm der Bühnenfall zu langsamen, aber weit ausholenden Schritten. Daß der Sänger auch „ganz hinten im Fond des Theatri stehet und singet", bezeugt Knobelsdorf für Berlin schon 1742 (Hammitzsch 141). Doch war dieses Stellungsfeld nur ausnahmsweise und im Rezitativ, also in der pragmatischen Handlung, bespielt.

X.

Auf der Grundlage der Standorte ergab sich das Zusammenspiel. Der Bittende, Liebende drang von der beweglichen Seite gegen den auf der festen Seite stehenden Fürsten, gegen die Geliebte an, die Abweisung oder Aufnahme kam von dort. Die Auftritte der Fürsten, ihrer Vertreter und Boten kamen meist von der festen Seite oder aus der Mitte, die der Andringenden von der beweglichen Seite. An mehr scheint man sich nicht gehalten zu haben. Ein differenzierteres Zusammenspiel wurde kaum geübt, denn über den Mangel an eingehender Teilnahme der Mitdarsteller des Singenden wird viel geklagt. Nicht nur von Arteaga, den wir schon hörten, sondern schon von Tosi, Muratori und später von Burney und anderen Beschreibern der italienischen Oper. Für Paris sind neben vielen anderen Grimms Prophet von Böhmischbroda und Grétry klassische Zeugen, von denen der letzte sogar berichten kann, daß ein Sänger während einer an ihn gerichteten Arie beiseite ging und eine Orange aß. Und Hirschberg (24) kann zusammenfassend sagen, daß auf der Bühne die Indezenz so weit ging, daß, während vorne gesungen wurde, im Hintergrunde die Tänzer in den ihnen damals gebräuchlichen Masken übten und repetierten.

Es fehlte am Regisseur! Die Sänger waren die Herren, denen weder der regieführende Komponist noch der Ballettmeister gewachsen war, und ihre Anmaßung war ebenso maßlos wie ihre Eifersucht, die dem Partner die Arien unwiderstehlich gerne durch Ungezogenheiten verdarb. (Sind diese Seelenvorzüge dem Opernsänger heute schon völlig abgestorben?)

Die strenge Rangeinteilung der Fächer und ihre Etikette nahm der französischen Darstellung viel von ihrer superlativischen Übertreibung und gab ihr dafür schon durch die traditionelle Fachbesetzung der Rollen einen dramatischen Halt, eine gewisse Abgestuftheit und innere Wahrscheinlichkeit. In der italienischen Oper wurde durch das mezzo carattere der Arien wie der Darsteller das ihr charakteristische Chiaroscuro auch im Zusammenspiel hergestellt.

Der Chor war in der französischen Oper zwar ein dramatischer Faktor, allein wir wissen bereits, wie wenig er sich dessen würdig erwies. In der italienischen opera seria füllte er nur als Staffage den Hintergrund aus, indem er mit großer Statisterie in prunkvollen Aufzügen eine bloße Darstellung schöner Kostüme und glänzender Requisiten ausmachte, in denen sich der Reichtum und die Verschwendungssucht des fürstlichen Festgebers zeigen konnte.

So war der Stand der musikalischen Bühne in der ernsten Oper, als mit den Regisseuren Gluck in Frankreich und Österreich, mit Jomelli in Deutschland und Italien jene große Umwälzung der Opernbühne anfing, deren Vollender und Klassiker Mozart ist.

XI.

„Ein realistischer Dämon hatte sich des Operntheaters bemächtigt“, sagt Goethe irgendwo. Es ging jene geistige Welle über Europa, die in Frankreich Rousseau und Revolution, in Deutschland Sturm und Drang, in Italien die neue Renaissance wurde. „So fühl' ich denn in dem Augenblick, was den Dichter macht: ein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz!“ Das Wort Goethes sprach die Bewußtseinslage der Zeit aus, die sich zu Rousseaus Ruf nach Rückkehr zur Natur gesellte. Ein leidenschaftlicher Realismus durchsetzte die Zeit, und Wahrheit und Gefühl wurde in ihr auch der Grundsatz für die Darstellungskunst.

Der Übergang von der tragédie-classique-Oper zu Glucks italofranzösischem Realismus, der Übergang von der opera seria der Altneapolitaner zu Jomellis kraftgenialischer Leidenschaft war in beiden Lagern vorbereitet.

Ein Opernsänger, Chassé de Ponceau, hatte in Paris mit den Korb- oder Steifröcken auch die harte, frostige Art der Lully-Dekla-

mation abgeworfen, er hatte „die Kunst gefunden, in eiskalte Auftritte was Anziehendes zu bringen und abgenutzte und frostige Gedanken durch seine Gestus zu heben“ (Noverre 142). Chassé, der Opernsänger also, reformierte Kostüm und Spiel, und Lekain, „ein vortrefflicher Trauerspieler“, dem bisher diese Reformen zugeschrieben wurden, kann uns von heute ab erst als ein Nachahmer Chassés gelten, wenn er auch noch weiter gegangen ist als dieser. In Voltaires „Semiramis“ ist er „mit gestreiften Ärmeln, mit blutigen Händen, mit sträubigten Haaren und verwildertem Blicke aus dem Grabmal des Ninus hervorgekommen“ (Noverre 143). Welch unerhörte Naturwahrheit, der ja auch Sprache und Spiel entsprechen mußten, in dieser höfischesten Kunstgattung! Atmen wir nicht schon die Atmosphäre des Turmaktes unserer „Räuber“? Und Lekain wurde gar noch von Aufresne übertrumpft.

Chassé blieb nicht bei sich, dem Einzeldarsteller, stehen. Als Regisseur der Oper Ludwigs XV. oder, wie der König sagte, als sein Schauspielergeneral, unterstützt von dem klassizistischen Bühnenreformator Servandoni, gab er der Salle des machines, wie die Pariser Opernbühne wohlbezeichnet hieß, ihre höchste Pracht. Aber nicht mehr in dem phantastischen und fast unwirklichen Barock, sondern in dem neuen realistischen Klassizismus.

Der Erweichung der starren tragischen Maske durch das realistisch-psychologische Moment einer differenzierten Musik, wie es die Glucks war, kam der Einfluß der in Frankreich häufig gastierenden Italiener, kam der Eindruck der Sacchini- und Piccini-Sänger auf ihre französischen Kollegen sehr zu paß. Und Gluck selbst, der als Kapellmeister einer italienischen Truppe gereist war, erfuhr dort den Einfluß der Hasse, Sammartini und Jomelli, welche über seine ersten, rein italienischen Opern hinaus auch den Reformopern gegenüber der Rameauschule die weichere italienische Seelenmalerei schenkten. Als Kapellmeister und Inszenator seiner Opern suchte er den französischen Heroensängern die italienische Weichheit und Differenziertheit, kurz, das Chiaroscuro beizubringen und ging in seinem Hang nach diesem Realismus sogar so weit, auch in Paris seine Alceste mit einer Soubrette, der Levasseur, zu besetzen. So kam ein Strom von Empfindsamkeit in das Pariser Ensemble, der Grimm von den Buffonisten zu Gluck umschwenken ließ.

Und Mozart erlebte gerade jenen Sturm und Drang der französischen Oper in Paris.

Aber auch die Italiener waren von der Zeit nicht unberührt geblieben. Den ehernen, düsteren Tragödien Maffeis, die nur die Form noch von Frankreichs klassischem Trauerspiel hatten, stellten sich Jomellis alles Grüblerische und Dämonische des Gefühlslebens realistisch schildernde Opern zur Seite. Er wurde der italienische Gluck genannt, der Regenerator der opera seria (Abert).

Seine Zugehörigkeit zum Sturm und Drang, von dem er in Stuttgart den Feuerkopf Schubarts empfinden lernte, zeigt die nur dramatisch-psychologisch erklärbare Erfindung des Orchestercrescendo.

Die Spannungen und Lösungen der menschlichen Empfindungen gehen selten ruckweise vor sich, sondern sie steigern sich mehr oder weniger schnell zu einem Höhepunkte auf, sie gleiten mehr oder weniger schnell wieder ab. Besonders für ihre künstlerische Stilisierung im Drama, im dramatischen Konflikt, finden sie in den Übergängen ein eigenes Formungsprinzip. Diese Übergänge sind auch der Prüfstein der Schauspielkunst. Die tragédie-classique-Darstellung in ihrer klassischen Form kannte die Übergänge in unserem Sinne nicht. Sie half sich mit plötzlichen Schreien, cris, und dem Fallenlassen der angrenzenden Sätze. Nun kam, vornehmlich aus England, die Beschäftigung mit der Psychologie in die Aufklärung, und alle weitere Theorie der Schauspielkunst kannte von jetzt ab nur ein Thema: die Empfindung, das sentiment, an welchem alle Darstellungskunst gemessen und kritisiert wurde. Die Dichter und Komponisten waren die Inszenatoren ihrer Werke, waren die Freunde der Schauspieler und Operndarsteller, und waren ihre Lehrer.

Die psychologisch beweglichere, realistischere Darstellungsart griff aus diesen Anfängen durch die Schülerin der Clairon, Sophie Arnould, auch auf die Oper über und fand in Gluck und seiner Partei die eifrigste Förderung.

Sie kam auch nach Italien. Die italienischen Sänger hatten auf ihren französischen Gastspielreisen von ihren Pariser Kollegen den Effekt gelernt. Die Tonmalerei der Seele ging auch in ihren Unarten auf die bel-canto-Sänger über. „Der Sänger wird“, schreibt Tosi

(Agricola 224) „den erfundenen ekelhaften Styl derjenigen nicht ohne Widerwillen hören, welche Meereswellen im Singen vorstellen und die unschuldigen Noten mit häßlichen, groben Stößen der Stimme heraustreiben. Dieses ist ein widerwärtiger und unartiger Gebrauch, doch da er aus Frankreich zu uns gekommen ist, so passiert er für eine neumodische Rarität."

Bald war er keine Rarität mehr. Schon Händel und Hasse wandten in ihren Opern den plötzlichen Wechsel von piano und forte an, rechneten also mit dem cri der Sänger, ja bei Hasse und seinen Zeitgenossen ist dieser plötzliche Wechsel schon die Regel (Mengelberg 49), deren Übung in Mozarts „Figaro" zu einer ungemein drastischen Psychologie des Ausdrucks führt. Ebenso waren plötzliche Übergänge aus dem Seccorezitativ in die Arie als Darstellungsmittel gern geübt, während das spannende, aufregende Tremolo des Orchesters (Mengelberg 24) auch den Darsteller zu Spannung und Affekt aufpeitschte. Den italienischen Sängern, diesen geborenen Bühnenmenschen, gelangen ganz gewaltige Seelendarstellungen in den großen Zustandsgemälden der Arien, die keine Handlung, also keine Übergänge, hatten (Kretzschmar, Peters Jahrb. 52). Ich schätze zwar Wilhelm Heinse als Musikästhetiker gar nicht. Aber seine Schriften über Musik beschreiben so oft die ungeheuren Wirkungen dieser gewaltigen Bilder erschütternder, verzweifelter, gebrochener Gemütszustände auf den italienischen Opernbühnen, daß diese sich ewig wiederholenden Analysen schon rein statistisch die große Wirkung dieser Kunst anzeigen.

Allein, es waren Schilderungen von Zuständen, die diese Arien gaben, die Übergänge aber, die dramaturgisch so ungeheuer wichtigen Übergänge, fehlten noch. Die alte Oper kannte nur Zustandsmonologe, keine Entwicklungsmonologe.

Hier setzte der grüblerische, gärende Seelenmaler Jomelli mit seinem crescendo ein. Wohl mag die Renaissance diese Ausdrucksform schon gekannt haben, mag sie eine spintisierende Hermeneutik auch den Spätvenezianern nachweisen wollen, mag ihre bewußte Durchbildung Stamitz und den Mannheimern bleiben (Literatur bei Mengelberg 49) — in der dramatischen Musik, von der Bühne herab, geschah es in Jomellis „Artaserse" zum ersten Male, daß diese dynamische Form, daß das crescendo in seinem Anwachsen

und leidenschaftlichen Steigern des Ausdruckes so ungeheuerlich auf die Hörer wirkte, daß sie, als es erklang, vor erregter Spannung sich langsam, magisch gezwungen, von ihren Sitzen hoben. Und die Darsteller hoben sich mit. In diesem crescendo war dem Operndarsteller erst das Mittel gegeben, seine stehenden Masken menschlich zu machen, und damit hat der Komponistinszenator Jomelli um die Darstellung des Musikdramas nicht minderes Verdienst als der Schauspieler Garrick um die des Wortdramas.

Die dynamisch-psychologischen Übergänge mußten ihre Wirkung nicht nur auf den Affekt des Gesanges, sondern mit ihm auch auf den der Geste ausüben. Mit der übertriebenen Gesangsdeklamation war auch die übertriebene Geste von Frankreich nach Italien gekommen. Noch in Mozarts „Lucio Silla“ machte der Tenor, freilich ein Anfänger, „da die prima Donna in ihrer ersten Aria von ihm eine action des zorns erwarten muß, diese zornige action so übertrieben, daß es schiene als wolte er ihr Ohrfeigen geben, und ihr die Nase mit der faust wegstossen“ (Br. III, 137). Das Publikum aber lachte den Sänger schon aus und lehnte damit die Übertreibung ab. Die Natürlichkeitsrichtung, welche Übergänge, Schlichtheit und Naturwahrheit wollte, hatte sich durchgesetzt. Und wie feinfühlig Italien in darstellerischen Dingen zur Sturm- und Drangzeit schon war, das zeigt uns die aufschlußreiche Standrede, die Leopold Mozart dem Sohne hielt, als er 1778 seine geliebte Aloysia Weberin als Primadonna nach Italien schicken wollte. „Sage mir, ob Du eine prima donna kennst, die als Prima donna, ohne vormals in Teutschland schon öfters recitiert zu haben, das theater in Italien betretten hat. wie viele opern hat nicht die Sgra Bernasconi in Wienn recitiert, und zwar opern von den größten affecten, und unter der genauesten Critik und unterweisung des gluck und Calzabigi! Wie vielle opern sang die Mdle. Deiber in Wienn unter der Unterweisung des Haße — und unter dem unterricht der alten Sängerin und berühmtesten Actrice der Sgra. Tesi, die Du beym Prinz Hildburghausen gesehen, und als Kind ihre Mohrin Küsstest. Wie vielmahl recitierte die Mdle. Schindler auf dem Wiener Theater, nachdem sie ihren Anfang bey einer Hausopera auf dem Landgut des Baron Fries unter der Unterweisung des Haße und der Tesi und des Metastasio machte! — — haben

alle diese Personen es wagen därffen, sich dem Italianischen Publico auszusetzen?" (Br. III, 356).

Wir sehen hier die Dichter und Komponisten als Regisseure und dramatische Lehrer, wie zu Racines und Lullys Zeiten auch in Deutschland und Österreich wirken, sehen den ungeheuren zeitgemäßen Respekt des Vaters Mozart vor dem italienischen Kunstleben.

Und doch ging er zu weit!

Wien war nicht minder kritisch! Schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts mußte Farinelli, damals bereits eine Weltberühmtheit, in Wien umlernen. „Jene gigantischen Schritte", sagte ihm Kaiser Karl VI., „Ces notes qui ne finissent jamais, überraschen uns und itzt ist es Zeit für Sie, zu gefallen. Wenn Sie die Herzen einnehmen wollen, so müssen Sie einen ebneren und simpleren Weg gehen." — „Seither", erzählt Burney weiter (I, 165), „vermischte Farinelli das Lebhafte mit dem Pathetischen, das Simple mit dem Erhabenen."

Und hier stehen wir vor dem neuen Stil der opera seria, dem echten musikalischen Sturm- und Drangwerk, wir stehen vor Mozart. Lebhaft und pathetisch, simpel und erhaben war die Aufführung des „Idomeneo", Mozarts opera seria, seines ersten Reformwerkes.

XII.

„Der Gebrauch weißer Schminke ist heutzutage auf allen Bühnen beinahe allgemein. Dieser erborgte Glanz, der niemand täuscht und gegen welchen alle Leute von Geschmack murren, macht die Haut gröber und gelber, löscht den Blick aus, umgibt das Auge mit Ringen, verwischt die Physiognomie, läßt jene so kostbare Beweglichkeit der Muskeln verschwinden und bringt beständig, was man hört, in Widerspruch mit dem, was man sieht. Ebenso gerne wollt ich wieder den Gebrauch der Larven der Alten zurückwünschen. Gerne gebe ich zu, daß man der Natur nachhelfe; ich selber habe oft Hilfe bei der Kunst gesucht. Ich minderte oder schwärzte meine Augenbrauen nach dem Charakter, den meine Rolle erforderte. Mit Puder von verschiedenen Farben tat ich das Gleiche an meinen Haaren. Allein weit entfernt, die Triebfedern zu verbergen, welche die Physiognomie in Bewegung setzen, hatt' ich mir ein besonderes

Studium aus der Zergliederung des Kopfes gemacht, um jene desto besser herauszuheben. — Die weiße Schminke hat notwendigerweise eine Dichte, die alles verdirbt, die mit Talg oder Puder angefüllten Poren geben der Haut Steifigkeit, und die Furcht, durch zu viel Bewegung in Unordnung zu geraten, macht, daß das Gesicht immer unbeweglich bleibt“ (Clairon II, 48 bis 54).

Und was hier vom Schauspiel gilt, hat doppelt für die Oper gegolten, die ja immer die Fehler des rezitierenden Dramas vervielfacht. Oder hat irgendwer schon einen Schauspieler oder gar Opernsänger gesehen, der sich im Studium der Zergliederung des Kopfes den Kopf zerbricht? Oder hat irgendwer schon eine wettergebräunte Walküre gesehen? (Ich nur in meiner eigenen Inszenierung zu Freiburg i. B.). Die Puppenköpfe der Oper sind allzu landläufig und auf den Opernbildern des 18. Jahrhunderts deutlich zu erkennen. Die Unbeweglichkeit des kreideweißen Gesichtes lag ebenso in der Mode der Zeit, wie die Steifheit des preziös getragenen Kostüms. Noverre (158) konnte es als besonderen Vorzug eines Darstellers rühmen: „Er versteht die Kunst, nach Erforderniß der Karaktere gelegentlich an den Stellen der Physionomie, die gruppieren oder ein Gemälde machen sollen, einige Pinselstriche anzubringen; das Alter, die Situation, der Charakter, die Lebensart und der Rang der Person, die er vorzustellen hat, schreiben ihm die Farbe und die Züge vor.“ Daraus ersehen wir, daß das Studium der Psychologie auch den Erfolg hatte, die Situation des Dramas auch in den Gesichtern widerzuspielen, indem sich der Darsteller umschminkte. In der Regel jedoch blieb es noch lange bei dem Puppengesicht.

Dazu die Frisuren, besonders der Frauen! „Der Haarputz der Französinnen im Augenblick, wo ich dies schreibe,“ zürnt die Clairon (II, 45f.), „der Klumpe und die ungeheure Anordnung ihrer Haare, geben ihrem ganzen Wesen ein empörendes Mißverhältnis, entstellen die Physiognomie, verbergen die Bewegung des Halses und geben ihnen ein freches, eingestecktes, steifes und schmutziges Ansehen. Die einige im Trauerspiel zu befolgende Mode ist das Kostüm der Rolle, die man spielt.“ Das war im Schauspiel! Die Oper aber übertrieb auch die Frisur noch mehr, war noch mehr an die gerade herrschende Salonmode des Hofes gebunden und trug darum auch die eben eingeführten Frisuren des Hoffriseurs. Deswegen glaube ich

auch, daß die Errungenschaft der Frau Brandes als Alceste: das ungepuderte, mit einer Perlenschnur durchflochtene und mit einem Bande zurückgehaltene Haar (Kupfer nach Graff in Litt. u. Theaterztg. 1782 I), ebensowenig schnell in Deutschland Eingang fand, wie die ähnliche Reformtat der Favart. Die Pariser und deutschen Kupfer beweisen es uns reichlich.

Bärte gab es in der Oper nur in ganz besonderen Fällen bei Göttern und Priestern, aber selten bei Königen; sie waren jenen stereotyp wie bei Poseidon oder bei den, nach ihrem Barte benannten Barbaren. Im Singspiel, in der opera buffa (Così fan tutte!), wurden sie schon früh so zur allgemeinen Charakteristik angewendet, daß Peter Winters Unterbrochenes Opferfest mit „den bärtigen Männern" geradezu die Europäer meinen konnte. Und doch habe ich eine alte Figurinentafel zu dieser Oper, die den peruanischen Oberpriester, also den Vertreter der Unbärtigen, mit Bart, und den Tenor, der ein Engländer sein soll, nur mit einem kleinen Schnurrbärtchen ausgezeichnet zeigt. So sehr war der Bart ein stehendes Symbol für den Priester und die Unbärtigkeit das Zeichen des Liebhabers.

XIII.

Die Kostüme hatten zu Mozarts Zeit schon begonnen, sich historisch zu gebärden. Chassé und die Favart hatten in der Oper schon die Kühnheit gehabt, wie es Lekain und die Clairon im Schauspiel taten, einen gewissen historischen Realismus in ihr Kostüm zu bringen, ja in der grand opéra hatte schon Lully im Jahre 1662 es mit einem gewissen Erfolg versucht, das historisch-antike Kostüm zu inszenieren. Seither hat das Problem: historisches oder modernes Kostüm der Bühne nicht Ruhe gegeben, und es hat die Ästhetiker, Inszenatoren und Darsteller gequält, bis in Paris um 1770, als die rationalistische Weltanschauung die Oberhand bekam, wie durch Servandoni in der Dekoration so auch im Kostüm der Klassizismus siegte, und das historisierende (wenn auch lange noch nicht historische) Kostüm zur regelmäßigen Pflicht wurde. In dieser Zeit war Mozart gerade in Paris und erlebte einen Teil der entscheidenden Entwicklung. In Deutschland wird der 24. April 1774, die Erstaufführung von Goethes „Götz von Berlichingen", als der für die Historisierung des Kostüms entscheidende Tag gebucht. 1775 erschien

Frau Brandes in Gotha als Ariadne zum ersten Male im wallenden, antiken Gewand. „Es war nach Zeichnungen alter Denkmäler und nach Winckelmanns Beschreibung verfertigt und der Kopfputz von einer alten Gemme der Ariadne genommen“ (Gothaer Theaterkalender 1776). Das heißt: wenn wir die Kupfer dieser Ariadne anschauen, dann müssen wir auf ganz seltsame Gemmen und Statuen der Alten schließen, zu denen die Mode von 1775 nach Christo eine merkwürdige Verwandtschaft zeigt. Aber selbst dieser sehr rokokomäßige Historizismus setzte sich nur sehr langsam durch. Mozart konnte noch 1778 in Mannheim Rousseaus „Pygmalion“ sehen, das Vorbild seiner geliebten Bendaschen „Medea“ und „Ariadne“, in welchem Melodram die Darstellerin der Galathea auftrat „in der Tracht einer Pariser Operntänzerin mit einem Aufsatze à la Hérisson, einer Schnürbrust, einem Reifröckchen, mit drei Zoll hohen Absätzen und kristallenen Schnallen à la Artois auf den Schuhen, mit einem Worte, eine Galathea, so wie sie die Göttin nur in dem Augenblick des Fluches über den menschlichen Verstand hätte beleben können“ (Walther 179). Und das geschah drei Jahre vor Mozarts „Idomeneo“! —

Warum sich das Kostüm so schwer, ja gar nicht, auch heute noch nicht an die historische Echtheit gewöhnen will, glaube ich in einem Geständnis der Clairon, die doch schulmäßig als die Begründerin des historischen Bühnenkostüms gilt, gefunden zu haben. Sie notiert in ihre sehr offenherzigen Betrachtungen über die dramatische Kunst: „Allein ein pünktlich befolgtes Kostüm ist nicht möglich; es wäre unanständig und kleinlicht. Die antiken Gewänder zeichnen und entdecken zu sehr das Nackende; sie schicken sich nur für Bildsäulen und Gemälde. Allein wenn man das, was ihnen mangelt, ersetzt, muß man doch ihren Schnitt beibehalten, wenigstens ihre Absicht anzeigen und so viel möglich die Pracht oder die Einfalt der Zeiten und Sitten befolgen. Kleine Bänder, Blumen, Perlen, Schleier, gefärbte Steine waren die einzigen Zierden, welche die Weiber vor Einführung des Handels mit Indien und vor Eroberung der neuen Welt kannten“ (II, 45).

Ein wunderhübsches, echt weibliches Bekenntnis: man ersetzt das, was fehlt, also die Krinoline, behält aber den Schnitt bei, nein, zeigt wenigstens die „Absicht“ an; also man schneidert einen Zwitter

von Reifrock und Himation mit Peplon. Die kleinen Bänder, Blumen, Perlen, Schleier und gefärbte Steine, die auch die Clairon am liebsten nicht abwechselnd, sondern schön beisammen anlegte, geben zu der Frisur, über deren Antikisierung sich die Reformatorin sehr vorsichtig herumdrückt, ein echtes Bild — des Rokoko.

Es nützt nichts! Das Kleid ist kein willkürliches Erzeugnis einer Schneiderphantasie, sondern der Ausdruck einer Weltanschauung, oder sagen wir bescheidener und richtiger: der allgemeinen Kulturlage seiner Zeit.

Mode ist nicht Kleidertracht. Mode ist der Zeitgeist, jener geheimnisvoll ansteckende Entwicklungstrieb der Massenseele, welcher Gefühle und Gedanken, Körperhaltung und Sprache, Bewegen und Benehmen formt, ja formelt, und dessen augenfälligster Ausdruck, dessen ausgehängte Maske, die Tracht ist. Das Theater, welches der Spiegel und die abgekürzte Chronik seiner Zeit ist, ist auch nur in der Mode seiner Zeit möglich, in der Mode seiner Weltanschauung, in der Mode seiner Sitte und in der Mode seiner Kleider. Ja, der Darsteller gibt das unverfälschte Menschenbild des Zeitgeistes wieder, er ist sein reinstes Symbol. Die Bühne gibt den Ton der Mode an, da sie, ihrem ästhetischen Charakter gehorchend, die Merkmale der Mode sinnfällig übertreibt und so der aufnahme- und nachahmungsbereiten Massenseele des Zuschauers sein eigenes Idealbild als Modell vorstellt.

Zum historischen Kostüm gehört auch die historische Haltung, Gebärde und Rede. Diese ist aber nur wieder in ihrem zugehörigen Milieu und in dessen Erziehung eindeutig möglich. „Der Gang, das Tempo, der Rhythmus der Gesten wird zweifellos durch die Kleidung wesentlich bestimmt; gleichgekleidete Menschen benehmen sich relativ gleichartig“ (Simmel 13). Und dieser Satz gilt auch umgekehrt. Die Gesten und ihr Rhythmus bestimmen auch das Kleid. Da nützt die beste historische Einfühlung eines Schauspielers nichts. Vom eigenen Wesen, das ein Bestandteil des Zeitgeistes ist, kann sich kein Mensch und kein Schauspieler ablösen. Einfühlung ist eben, wie die vorsichtige moderne Psychologie sagt, das Hineinfühlen des e i g e n e n Wesens in das Objekt. Das dem Einfühlenden eigene Gefühl ist es, das einzig und allein „jene Versenkung des eigenen Seins in den objektiven Eindruck vermittelt, welche auf

Grund der bloßen Reproduktions- und Assimilationsvorgänge allein nicht denkbar wäre“ (Wundt bei Meumann 71). Darum ist die Bühne besonders im Kostüm immer als der Abdruck der Mode ihrer Zeit anzusehen, und ich hoffe bald in größerem Rahmen darstellen zu können, wie unwiderstehlich die Komponenten Erotik, Spieltrieb (Symbolisierungstrieb) und Grausamkeit aus der Psychologie der Massen heraus die Bühnenmode in einen ganz penetranten Zeitcharakter formen.

XIV.

Und gerade die Opernbühne, die durch die Musik und die musikhaften Stoffe die unrealistischeste Kunst darstellt und darum von der Forderung nach Wirklichkeitsnachahmung und Tageswahrscheinlichkeit unbeschwert ist, wird durch die auf das (Schopenhauersche) W e s e n und nicht auf dessen E r s c h e i n u n g gerichtete Grundtendenz der Musik, die Idee oder das Ideal des Zeitgeistes fast hemmungslos darstellen können. Die Musik ist die gefühlshafte Quintessenz der Mode, und sie kann darum als die zeitgebundenste, auch am raschesten veraltende Kunst angesprochen werden, wie es Paul Bekker (312f.) scharfgeistig darlegt.

Eine Eigenschaft der Musikbühne, welche die Musik als die das innere Wesen der Dinge bloßlegende Kunst sehr gewichtig begründet, ist der geringe Wert, den die Opernbühne seit jeher auf tiefe, satte, also realistische Farben legt, wogegen sie aber mit einer geheimnisvoll mächtigen Kraft nach Glanz und Licht drängt. Noverre schildert uns das Opernkostüm seiner Zeit (137f.): „Auf die Kleidung zu kommen. Abwechslung und Wahrheit im Kostüme sind dabei eben so selten, als in der Musik, in den Balleten und im bloßen Tanze. Der Eigensinn regieret in allen Teilen der Oper gleich stark, er ist der Tyrann dieses Schauspiels. Die Kleider der Griechen, Römer, Schäfer, Jäger, Helden, Frauen, Sylphen, Scherze, Spiele, Liebesgötter, Tritonen, Winde, Salamander, Träume, Hohepriester, Unterpriester, alle sind nach einem Muster geschnitten und durch nichts unterschieden als durch die Farben und die Verzierungen, welche mehr die Verschwendung als der Geschmack aufs Geratewohl darauf wirft. Allenthalben s c h i m m e r t das unechte G o l d oder S i l b e r, der Bauer, der Matrose und der Held sind gleich dick da-

mit besetzt. Je mehr Flinkerln, Gaze und Verbrämungen auf ein Kleid angebracht sind, je schöner ists in den Augen des geschmacklosen Zuschauers.“ Noverre tut dem Zuschauer seiner Zeit Unrecht. So alt, wie die Oper selbst ist, so alt trifft sie der Vorwurf, nur „Opernflitter und Operntand“, „Gold, Silber und Glanz“ zu suchen.

Nun, die realen, festen Farben sind von der Körperlichkeit untrennbare Eigenschaften, sie scheinen es mindestens zu sein, und keine Beziehung zum farblosen fließenden Licht zu haben, während das farblos Glänzende, wie Brillant und Flitter oder das stark lichtspielende Metall, wie Gold und Silber, sein Wesen ganz deutlich erst vom Licht erhält, also augenscheinlich unwirklich, unrealistisch wirkt. Und mit dem Licht zeigt das Schimmernde seine fließende Veränderlichkeit, zeigt es sich als eine mehr zeitliche als räumliche Eigenschaft und verschmilzt darum ästhetisch und psychologisch am zwanglosesten mit dem flüssigen, zeitlichen Wesen der Musik.

Die moderne experimentelle Ästhetik hat uns diese ästhetische Affinität, diese Wahlverwandtschaft von Licht, Glanz und Musik, sogar statistisch bewiesen. Sie hat die Vorstellungen einiger markanter Musikschriftsteller untersucht und hat gefunden, daß sie, sobald sie nur über Musik denken und sprechen, überwiegend Empfindungen von Glanz, Glut und Schein äußern, gegen welche die Vorstellungen von Farben weit zurücktreten. Ja, Richard Wagner, der so heftig gegen allen Opernglanz und Opernflitter tobte, hat in seinem unopernmäßigsten Werk, im „Ring des Nibelungen“, 85,8 Prozent Vorstellungsbilder von Glanz, Glut und Schein gegen 14,2 Prozent Farbenvorstellungen zu setzen. Das heißt also: als er dieses monumentale Bühnenmusikwerk schuf, war seine szenische Phantasie nur sehr wenig auf die Farbe, aber mächtig auf Licht und Glanz eingestellt. Und wenn selbst Richard Wagner in seinem, mit fanatischer Absicht der opera seria von Prinz und Prinzessin entgegengestellten Hauptwerke, durch die Musik so unweigerlich in die ihr affine Bewußtseinslage von Glanz, Glut und Schein verschmolzen wurde, wie soll man von der ganz unphilosophisch in ihren Empfindungen treibenden opera seria verlangen, daß sie asketisch ihr ureigenstes Wesen verleugnet?

Das Licht, der Glanz, der Prunk und die Pracht von Gold,

Silber, Steinen und Glas ist demnach im innersten Wesen der Musikbühne begründet. Die hemmungslose Verwendung von Glanz, Glut und Schein tritt am ersten dort ein, wo keine Erfahrung der Wirklichkeit eine realistische Wahrscheinlichkeit verlangt. Also in der Sphäre des Wunderbaren, das von Arteaga, Algarotti, ja, strenge genommen von der Theorie und Praxis der Florentiner über Herder und Goethe bis zu der Mythustheorie Richard Wagners auch als das vornehmste Stoffgebiet des musikalischen Dramas angesehen wurde. Die Oper als ernstes Drama ist seit jeher auf den Glanz des Olymps gehoben, wovon selbst Metastasios Rationalismus nur ein kleines Stückchen der Wirklichkeit näher schieben konnte. Statt Götter und Heroen durfte er glanzvolle historische Menschen einführen, die aber doch jene ideale Ferne der französischen Tragödienästhetik innehaben mußten, welche den unrealistischen Glanz und Schimmer fast ebenso wahrscheinlich und möglich erscheinen ließ, wie die mythologische Fabel.

In den Farben herrschte nach den alten Bildern besonders ein sattes Blau und ein nicht minder starkes Rot in verschiedenen Abstufungen und Zwischenfarben vor allen anderen Farben vor. Auch mit Schwarz und Weiß wurde gerne gearbeitet. Das Bildgemäße wurde auch auf der Bühne gesucht. „In dem Ballet ‚die Eifersucht oder die Ergötzlichkeiten des Serraglio‘ genennt, habe ich“, schreibt Noverre (72), „eben die Degradation der Lichter anzubringen gesucht, welche die Maler in ihren Gemälden beobachten: die starken und ganzen Farben hatten den ersten Platz und machten den Vorgrund; darauf folgten die weniger hellen und minder lebhaften und die ganz zarten und duftigen hatte ich in die Vertiefung erspart. Die nämliche Degradation hatte ich auch in dem Taille beobachtet und man spürte diese glückliche Verteilung bei der Ausführung sehr. Alles war ruhig, alles war einig, nichts stieß sich, nichts schadete dem anderen. Das Auge war durch diese Harmonie geschmeichelt und konnte alle Teile durch die geringste Mühe fassen.“ Und ferner: „Ich habe nämlich eben dieselbe Farbe stufenweise in alle ihre Schattierungen genau verteilt, von dem dunkelsten Blau bis zum hellsten, von dem brennensten Rosenrot bis zum blaßroten, vom Violett bis zum feinsten Lila. Diese Verteilung machet reine und große Figuren, alles hebt sich, alles verlieret sich wie es soll. Alles bekommt seine

Rundung und nimmt sich von dem Grunde auf die angenehmste Weise aus“ (Noverre 82f.). Es ist ein feiner inszenatorischer Farbensinn, der Noverre hier auch zu den Farbenmischungen in dem bewegten Bild leitet. Daß die Kostüme in ihren stärkeren Farben sich von den mehr oder weniger neutralen Tönen der Dekorationen abhoben, war eine besondere Eigentümlichkeit der italienischen Bühne, die auch Goethe mit einfühlsamem Sinn beobachtete (Eckermann 17. II. 1830) und als Inszenator in Weimar nachübte.

XV.

Wir erleben also das Paradoxon: Die zeitlose und darum für alle Zeiten symbolische Fabel wird in die zeitgebundenste äußere Form, in die Mode eingekleidet, die jene Symbolik, jene Zeitlosigkeit und die Idealität ihres Wesens nur dadurch dokumentiert, daß sie die Wirklichkeit dieser modernen realistischen äußeren Form durch Verwendung von Mitteln, welche nur im Bühnenlicht eine scheinbare, aber schimmernd höhere Realität bekommen, wieder aufhebt.

Zu diesen Mitteln, den lichtfarbenen glänzenden Stoffen, Flitter, Schmuck, Gold usw., die den Alltag in die symbolische ideale Ferne rücken, kam bis zu Mozarts Zeit noch ein zweites Moment: die Verwendung von symbolischen Attributen. Von den Urzeiten des Dramas her (denn alle Bühnenkunst ist symbolisch, ja allegorisch) tritt Poseidon mit dem Dreizack und der König mit der Krone auf, und wahrlich, ich werde noch manchen König Marke mit der pompösen Königskrone auf den grauen Locken von der Jagd kommen sehen, ehe das spielende Kind Publikum seine Prinzeßpuppe ohne Krönlein ins Bett legen kann. Was die Clairon so frauenklug von „Absicht anzeigen“ im Kostüm sagt, ist nichts anderes, als die Verwendung des symbolischen Attributes im Kostüm, wie es mit eindringlichem Abscheu der moderne Noverre (153ff.) schildert. Wir finden diese Attribute von den pantomimischen Tänzen der Naturvölker bis zum mephistophelischen schwarzen Spitzbart des Kinointriganten lückenlos durchgeführt, in der barocken opera seria aber in die äußerste barocke Verschwendung getrieben. Die Umzüge in anderes Kostüm, sowie die Anwendung ausgewechselter Attribute bezeichnen, ebenfalls symbolisierend, den Fortschritt der Handlung. Panzer oder Helm, Fell oder Turban, Krone oder Botenstab,

Dreizack oder Spiegel kennzeichneten den Feldherrn oder Heroen, Skythen oder Türken, König oder Boten, Neptun oder Venus. In oft scholastisch ausgeklügelten Allegorien, ohne gesprochenen oder gesungenen Kommentar geradezu unverständlich, ließ die barocke Huldigungsoper ihre alles symbolisierende Phantasie ausschweifen. Wohl dämmte der rationalistische Klassizismus die allzu üppige Allegorik etwas ein. Allein zum Unglück waren die historischen Muster aus der Bildkunst der Alten ebenfalls mit Attributen begabt (denn nur durch konventionelle Symbole kann ja ein Bildwerk eine konventionelle Tatsache erzählen), und so blieben diese symbolischen Attribute auch im Klassizismus weiter auf der Bühne. Der Sturm und Drang war ja auf die bildende Kunst ohne Einfluß geblieben (Stöcker 4), und erst die romantische Bühne mit dem romantischen Klassizisten Schinkel brachte auch hier einen endlichen Umschwung.

XVI.

Die ursprünglichste Bühne war das Altarpodium oder der Tanzkreis, und beide zeigten keinerlei realistische Dekoration. Sie überließen die Vorstellung von dem Milieu der Handlung vollständig der Phantasie der Zuschauer: Wir wollen diese Bühne Phantasiebühne nennen.

Auf der nächsten Entwicklungsstufe trägt die Bühne nur die unmittelbar zur Handlung gehörigen Requisiten wie Thron, Bett, Wirtshaustisch, Baum usw., um durch diese Symbole den Schauplatz der Handlung anzudeuten: wir nennen diese Bühnengattung die Symbolbühne.

Endlich öffnet die Bühne uns den Einblick in ein vollständig ausgestattetes Milieu für den Ort der Handlung: wir nennen diese Bühnenart Milieubühne.

Es ist ein Entwicklungsgesetz der Bühne, daß sie den Drang hat, von der primitivsten Stufe, der Phantasiebühne, zur Symbolbühne und endlich zur Milieubühne fortzuschreiten. Ein weiteres Gesetz fand unsere Beobachtung darin, daß auch die stimmungsvollste Milieubühne durch Wort und Spiel des Darstellers in ihrer Milieuhaftigkeit vergessen und aufgehoben wird und wieder die Wirkung der Phantasiebühne, wenn auch im übertragenen Sinne, hergibt. Spielt z. B. eine intime Liebesszene auf einer öffentlichen

Straße, so kommt uns nur die Stimmung der Liebeshandlung, nicht aber das für diese sehr unmögliche Milieu der Straße zum Bewußtsein. Nicht einmal im Duett Don Josè-Micaela der wahrlich sehr naturalistischen Oper „Carmen“. Darüber an anderer Stelle ein Mehreres.

XVII.

Die den Schauplatz der Handlung in einem genauen Bilde der Umwelt darstellende Milieubühne soll eine Erfindung der Oper in der italienischen Renaissance sein. Sie ist aber bloß eine Weiterentwicklung der Maskenbühne der Hofintermezzi. Die im Festsaal verteilten symbolischen Requisiten — zwei Bäume gaben einen Wald, ein Thron einen Königssaal — wurden zur Bühne weiter entwickelt, und die passende Umgebung wuchs den Bäumen und dem Thronsessel hinzu. So entstand die Milieubühne.

Dem verallgemeinernden Charakter der Musik mußte, um die Handlung nicht ganz lyrisch und allegorisch werden zu lassen, ein eindeutiger, möglichst einer Wirklichkeit ähnlicher Schauplatz das ästhetische Gegengewicht bieten. Die Musik kann mit entsprechender Wirkung nur das schildern, was das Auge sehen kann. Sie kann nur dann das Meer malen, wenn wir es gemalt oder wirklich vor uns sehen, denn nur dann wissen wir, was die gewissen Triolengänge sagen wollen, die uns sonst nur als Triolengänge erscheinen würden, während sie jetzt den Meeressturm durch Töne schildern. Bei Shakespeare konnte die Dekoration gesprochen werden, im Musikdrama ist dem die expansive Eigenart der Musik entgegen. Deshalb ist für den Historiker der opera seria, Steffano Arteaga, sogar die Szenerie das Primäre und die Musik dazu erst ihre Folge (I, 68f.). „Der Anblick einer gut dekorierten Szene, die Lebhaftigkeit und Stärke der vom Maler darin ausgedrückten Gegenstände kann das Genie des Komponisten sehr anfeuern. Das Orchester wird nicht nur einen heftigen Sturm, welchen der Dekorateur auf dem Theater meisterhaft gemalt hat, kräftiger nachahmen: die Instrumente werden die Wellen eines stürmischen Meeres grausenvoller vorstellen.“

Wir alle glauben, Richard Wagner habe das ästhetische Verhältnis zwischen Szenerie und Orchester entdeckt, und denken höchstens in Herder und Schiller nach zwei überoft zitierten Sätzen die Propheten zu Wagners Gesamtkunstwerk gefunden zu haben. Da

entdecke ich aber bei Arteaga schon 1785 folgende Sätze: „Da zur Täuschung Geschwindigkeit und Pünktlichkeit im Schauspiel erforderlich ist (denn außer dem würde der Zuschauer merken, daß er betrogen werde), so ist die Einheit der Szene, die beiden hinderlich sein würde, ihrer Natur nach aus der Oper verbannt. Wir haben gesagt, daß die Poesie mannigfaltig sein soll, ebenso die Musik, in welcher die Situationen geschwind miteinander abwechseln müssen, indem sie von der Empfindung zur Einbildungskraft oder vom Ausdrucksvollen zum Malenden übergehen, so daß alles Bewegung und Handlung ist. Dieser Zweck nun würde vereitelt werden, wenn das, was man sieht, mit dem, was man fühlt, in einem Widerspruch stünde, wenn das Ohr fortgehende Mannigfaltigkeit der Töne hörte, das Auge hingegen verdammt wäre, stets einerlei Gegenstände zu sehen, und wir gleichsam den Zuschauer nötigten, einen Schlachtgesang in den Zimmern eines Mädchens oder ein Liebeslied auf einem Schlachtfelde zu hören" (Arteaga 62f.). „Alle diese Dinge bewirken Täuschung nicht bloß als Zusatz zur Musik und Poesie, sondern als eine Verstärkung beider, weil es sehr einleuchtend ist, daß weder die aufs Schönste beschriebene Handlung des Dichters, noch die beste Musik des Komponisten ihre vollkommene Wirkung tun können, wenn der Ort der Handlung nicht so beschaffen ist, wie er den handelnden Personen zukommt, und wenn der Decorator nicht eine solche Übereinstimmung zwischen Augen und Ohren bringt, daß die Zuschauer glauben können, sich wirklich nach und nach an den verschiedenen Orten zu befinden, wo sie die Melodie hören. Von diesen Täuschungen geblendet und gleichsam von allen Seiten bestürmt sehen sie sich unvermutet verwandelt, wie die Psyche im bezauberten Palaste des Liebesgottes. Die große Kunst der vereinigten Musik und Malerei besteht in der immerwährenden Unterhaltung dieses Irrtums. Wehe uns, wenn der Schleier von unseren Augen fällt, wehe uns, wenn uns die Kritiker aus unserem Schlummer erwecken" (Arteaga 60f.).

Wir sehen mit Erstaunen hier in der Ästhetik der Operndekoration des Rokoko schon mehrere ganz moderne Gestaltungstriebe bewußt angewendet. Vor allem findet der der Oper eigentümliche mimushafte häufige Ortswechsel seine musikalische Erklärung. Da die musikalischen Situationen geschwind miteinander abwechselten,

so mußte, damit die Einheit des Eindruckes zwischen Ohr und Auge gewahrt bleibe, mit der musikalischen Situation, der musikalischen Stimmung, auch die dekorative Stimmung sich ändern, d. h. die Szenerie mußte sich verwandeln. Und da die Oper in ihren Hauptteilen aus Nummern lyrischer Weisen bestand und ihre Situationen in ihnen abgeschlossen sich auswirken ließ, so ist es klar, daß auch die Szenerie einen mehr lyrischen Charakter annehmen mußte, daß sie weniger dramatisch mitspielte, als daß sie der die Szene beherrschenden musikalischen Stimmung den malerischen Hintergrund abgab. Die Szenerie war eine „Verstärkung" von Musik und Poesie. Darum konnte sie sich logische Unwahrscheinlichkeiten leisten, ohne daß diese bemerkt wurden, wenn nur die malerische Gesamtstimmung mit der musikalischen Stimmung lyrisch übereinging. Das „Gemach" eines Mädchens durfte meistens eine Säulenhalle mit endlosen Durchblicken sein, wenn diese Durchblicke nur zu den gewaltigen Affekten der großen Arie mehr stimmten, als zur natürlichen Wahrheit. Und ich halte es keineswegs für einen Zufall und eine schlimme Tradition, wenn das Barock die Opernarchitektur in ihrer musikalischesten Stärke so schaffen konnte, daß die Opernsäle auch heute noch barock sind. Denn der Barockstil wuchert mit dem lyrischen Ornament, er schwillt über die karge Logik der konstruktiven Bauform weit hinaus und scheint uns darum am unwirklichsten, am musikalischesten. Nicht bloß Novalis und Hanslick haben die Musik mit der Ornamentik verglichen, nicht bloß Goethe und Hermann Goetz erweckten aus dem empfindsamen Sichversenken in Ornamente die musikalische Schaffensstimmung in sich.

Die Reihenfolge der Schöpfung, die Arteaga aufstellt, daß nämlich die Dekoration in dem Komponisten die dazugehörige Musik erst erweckt, ist also nicht so unmöglich, als sie aussieht. Wenn wir dazu noch bedenken, daß der Komponist meistens zugleich sein eigener Inszenator war und die Arien seiner Oper gewöhnlich erst in der Zeit der Proben schrieb, während der die Maler unter seinen Augen die Szenerie ausfertigten, so können wir uns wohl eine solche künstlerische Abfolge denken. Ornamentale Musik und ornamentale Dekoration standen somit in ursächlichem Zusammenhang miteinander.

Daß die Dekoration des Rokoko nicht eine dramatische Bedeutung hatte, beweist uns auch das technische Wort für sie. Sie hieß nämlich: Auszierung, Verzierung; sie war Ornament.

Diese ornamentale Szenerie besaß also weniger Naturwahrheit als Stimmungsfarbe. Sie gab keine echte Milieubühne her, sondern überließ die Ausgestaltung des Milieus lieber der Phantasie des Zuhörers. Sie war damit der Phantasiebühne näher, wo die Situation und die Worte eine unmittelbare Vorstellung der Umgebung schufen.

In diesem Sinne war es — trotz Arteaga! — in der aulidischen Iphigenie des Nurdramatikers Gluck wohl möglich, daß „ein Schlachtgesang in den Zimmern eines Mädchens" das Schlachtfeld so lebendig in den Zuschauerraum suggerierte, daß die zuhörenden Offiziere vor Begeisterung vom Leder zogen. Es war möglich, daß ganze Chöre in ein solches Mädchenzimmer kamen, als wären sie dort zu Hause („Idomeneo"). Die ornamentale weiträumige Architektur ließ das Gefühl einer Intimität der Umgebung ja niemals aufkommen, eine intime Stube dagegen hätte zu der barocken Musik, zu dem weiträumigen Spiel und der Erscheinung der Sänger in ihren prächtigen Kostümen niemals gepaßt. Die Szenen, die in Innenräumen spielten, waren auch ohne Unterschied in allen Innenräumen möglich. „Ein Saal im Palaste", „ein Gemach im Palaste", „eine Gallerie im Palaste" war im Grunde immer dasselbe. Der Szenenwechsel hatte keine dramaturgische Bedeutung. Wie der Komponist setzte auch der Bühnenarchitekt eine lyrische Malerei neben die andere und überließ es dem Zuschauer, aus diesen Einzelstimmungen das dramatische Ganze zusammenzusehen. Wie die Musik hatte die Szenerie hierin etwas Impressionistisches.

Realistisch waren nur jene häufigen Naturdekorationen, die auch durch die Musik von einem gewissen Realismus aus gepackt wurden: die Szenen von Meer und Sturm. Die übrigen Naturbilder: Gärten, Berge, Wald und Wiese waren in jenem Prachtparkstil gehalten, der pompös und pittoresk, aber am Ende unwahrscheinlich, unwirklich, ornamental wirkte: Phantasiebühne.

Daß es in der Oper des Rokoko auch nicht darauf ankam, dem Darsteller eine mitspielende Umwelt zu schaffen, sondern ihn bloß vor einen schmückenden Hintergrund zu stellen, beweist auch die Einrichtung des tiefen, neutralen Proszeniums, in dem die eigentliche

Aktion standörtlich vor sich ging, beweist die geringere Verwandlungsfähigkeit der Seitenkulissen (schon die alte Hamburger Oper konnte die Seitenvorstellungen bloß neununddreißigmal, die Hintergründe aber etliche hundertmal verwandeln), beweist die ganz geringfügige Verwendung von spielenden Requisiten, wie Tische, Stühle, Rasenbänke und dergleichen. Der Darsteller stand nur vor dem Bühnenbild, nicht in ihm; er erinnerte nicht, wie sein moderner Nachfahre, durch stetige Benutzung der spielenden Requisiten und Beziehung auf seine Umgebung, daß er in einem eindeutig bestimmten Milieu lebe, liebe und leide. Wie auf der alten Renaissancebühne galt nur der neutrale Raum im Proszenio mit seinen festen Standorten als Spielfeld, die Bühnentiefe aber, wie das alte Prospektiv, allein als Hintergrund, der kaum höhere Bedeutung trug wie die Landschaftshintergründe auf den Portraits der Zeit.

Die Maler fragten meistens auch wenig nach dem Drama und überließen sich lieber ganz ihren malerischen Einfällen. Kam es doch auf die dramatische Wahrheit kaum an. — Oder vielleicht doch? Einer von Mozarts revolutionären Lehrern, Noverre, klagt einmal (113): „Der Dekorationsmaler begeht manchen Fehler, weil er das Drama nicht genug kennt; er befrägt sich nicht bei dem Verfasser, sondern folgt seinen Einfällen, die manchmal falsch sind und die Wahrscheinlichkeit beleidigen, die in den Decorations in Absicht auf die Anzeige des Orts der Szene sein soll. Wie kann er aber glücklich darin sein, wenn er nicht einmal weiß, wo die Szene ist? Und doch sollte er die genaueste Kenntnis von der Handlung und dem Ort, wo sie vorgeht, haben, ehe er anfinge zu arbeiten, sonst geht alles, Wahrheit und Kostüme und das Pittoreske, verloren.“

Wie sehr noch die modernen Inszenatoren unter der gleichen Unart der Maler zu leiden haben, derselben Maler, die sich vor den, mit dem Inszenierungsvorgang unbekannten Zuschauern und Kritikern als — Schöpfer der Bühnenbilder oder gar der Inszenierung brüsten, habe ich an anderer Stelle (Zeitschrift für Bücherfreunde, IX, 21 ff.) klargelegt.

XVIII.

Trotz all den geschilderten Gemeinsamkeiten war auch hier ein Unterschied zwischen der französischen und italienischen Oper. Die

französische Oper mit ihren Phantasiegebilden von Göttern, Wundern und Heroen, mit ihrem ornamentalen Spielstil, mit ihren symmetrischen Tänzen und Balletten war auch unwirklicher, ornamentaler in ihren Bühnenbildern. Die Standorte waren hierarchisch gewahrt und das Bühnenbild genau symmetrisch auf den besonders bedeutenden Mittelstandort eingestellt, der den Arien, den Gruppierungen des Balletts, den Göttererscheinungen als Kristallisationspunkt diente.

Die italienische Oper war seit den Florentinern dem Realismus geneigter gewesen. Der leidenschaftlichere Spielstil tat noch das seine, um eine größere Wirklichkeitsnähe zu erzwingen. Diese Leidenschaftlichkeit brachte auch das Verhältnis der Standorte aus der Symmetrie, indem der heftig Andringende den Schwerpunkt von der pompösen Mitte gegen die feste Seite zu in die Enge trieb. Nun verlangt die Symmetrie eines künstlerischen Elementes auch die Symmetrie der anderen, wie ein neuerdings auch experimentell erhärtetes ästhetisch-psychologisches Gesetz beweist. Je dramatischer also das Spiel wurde, um so häufiger hob die ungleiche Gewichtsverteilung in der Bedeutung der ruhigen festen und der andringenden beweglichen Bühnenseite das symmetrische Gleichgewicht der Aktion in der symmetrischen Dekoration auf. Und in der Beobachtung dieses Mißverhältnisses von Spiel und Bild, nicht aber, wie der geistvolle Graf Algarotti (Hammitzsch 145) meint, in einem zufälligen Einfall Ferdinando Galli Bibbienas glaube ich den Grund zu finden, warum Bibbiena die bisher symmetrische Dekoration „in Bewegung setzte", d. h. ihre Mittelachse so drehte, daß der Verschwindungspunkt, statt wie bisher der Augpunkt, herrschend wurde. Denn es ist merkwürdig und für uns sehr beweisend, daß Bibbienas Varie opere di prospettiva sich alle gleichmäßig gegen die bewegliche Seite hin öffnen, während die feste Seite geschlossen bleibt, daß also seine Architekturen nicht symmetrisch von der Mitte geteilt wurden, sondern über Eck standen, eine Grundrißform, die, wie wir sahen, noch Klingemann als ebenso typisch ansetzen konnte, wie wir es letzten Endes auch heute noch tun können. So tief griff das Spiel der Bühne immer auch in ihre dekorative Konstruktion ein und beeinflußte andererseits wahrscheinlich wieder das Spiel. Zu gleicher Zeit, als sich Bibbienas Reform durchzusetzen begann, reformierte Zeno die Operntexte nach der dramatisch-histo-

rischen Seite hin, und für den Bibbienastil in dessen Blüte schuf Metastasio seine großen Werke. Und doch — o heilig festklebende Theatertradition! — in Schenks Ausgabe des Metastasio sind sämtliche Bühnenbilder (deren Kupfer auch Mozart in seiner Turiner Prachtausgabe besaß) noch schön brav symmetrisch.

Die italienische Oper kam aber trotzdem der realistischen Milieubühne viel näher. Der auf die Göttermaschinen der französischen mythologischen Oper eingestellte Franzose Remond von St. Mard zürnt (119) der wunderlosen italienischen Bühne Metastasios. „Man findet selten in ihnen Maschinen, denn ich kann unmöglich Schiffe, die so beschaffen sind als die, welche man auf dem Meere segeln sieht, oder wirkliche Wagen, so wie sie in den olympischen Spielen gebraucht wurden, Maschinen nennen.“ — Ein schlagenderes Beispiel für den Unterschied in der Inszenierung der französischen und italienischen Oper ist kaum zu finden. Der Franzose wollte nach ihm auf der Bühne nur Maschinen als spielende Requisiten sehen, die sofort als bloßer Schein einer Wahrheit erkennbar sind, Maschinen, denen erst die Phantasie Realität geben mußte. Der Italiener wollte wahrhaftige Echtheit, Milieuwirklichkeit. Der Italiener brauchte für sein wirklichkeitsgetreues Spiel auch bald eine Milieuumgebung, und gerade um die Mitte des 18. Jahrhunderts, also als Mozart in Italien war, war das bisherige Spielfeld, das Proszeniumportal der Renaissance weggefallen (Hammitzsch 82f.), so daß das Kulissenmilieu bis nach vorne reichte und das Spiel umschloß. In Frankreich aber herrscht der neutrale Proszeniumbogen als Spielfeld bekanntlich noch heute (Hammitzsch 62ff.). In Italien war auch Graf Algarotti bereits mit Erfolg für die historische Richtigkeit der Dekoration eingetreten, die der Architekt Servandoni, als auch in Paris unter dem Druck der Italiener und Enzyklopädisten endlich die Natur-, Geschichts- und Wahrheitstendenz durchzudringen begann, in einem freien Klassizismus Winckelmannscher Richtung zu erfüllen suchte. Servandonis Dekorationen waren so naturwahr, daß er in stundenlangen spectacles de décoration ganze Schauspiele ohne Darsteller aufführen konnte. Unter Servandonis Zeichen geschah also endlich auch in Paris jener Übergang zur Natürlichkeitsrichtung der Theaterausstattung, die das Glucksche musikdramatische Gesamtkunstwerk erst so ermöglichte, wie es Mozart in Paris erleben konnte.

Wie die Musik jeder nationalen Färbung entbehrte, so ließ auch die Musikbühne eine moderne, im Zeitstil gesehene Übertragung der Antike spielen, und selbst wenn sie türkische oder gar chinesische Milieus gab (Dittersdorf 64), so war der Stil mehr à la turque und à la chinoiserie des Rokoko als ethnographische Wahrheit. Das Theater kann eben auch in der Dekoration nur Abdruck und Werk seiner Zeit und ihrer Mode sein.

Es war die Hauptsache, daß eine reich gegliederte Perspektive das Auge in ungeahnte Räume lockte, denn man schwärmte in seinen kleinen vier Wänden für Pracht und Größe. Was verschlug es dabei, daß die Bühne, in deren Rahmen weite Plätze mit Gassen erschienen, nur zehn Meter breit war, also wenn es gut ging, den wirklichen Raum zweier Säulen abmessen konnte, deren man hundert sah? Man ließ sich gerne von dem Bild betrügen. Die Autoren aber, Dichter wie Komponisten, Regisseure und Maler waren um den Kniff der körperlichen Verhältnisse zwischen Bild und Darsteller schlau herumgekommen. Wenn der Vorhang hoch ging, war die Bühne meistens leer von Menschen, so daß das Bild als solches wirken und sich einprägen konnte. Wenn dann mit einem pompösen Marsch die Darsteller auf den Schauplatz kamen, wer fühlte dann noch die perspektivisch gemalte Architektur durch die übergroß plastischen Menschen gestört? Fühlen wir solches heute im zweiten Akte des Lohengrin? Nein! Nun also.

Wie der Stand der Inszenierungskunst zur Zeit von Mozarts Reformoper „Idomeneo“ in Deutschland war, werden wir in dem ihr gewidmeten Kapitel lesen.

XIX.

Ein wichtiges Mittel der modernen Musikinszenierung, das Richard Wagner bewußt ausbildete, und das in Adolphe Appia seinen modernen Theoretiker fand, hatten Arteaga und viele seiner Zeitgenossen in ihrer Dramaturgie vergessen: das Licht in seinen Farben und Abstufungen. Damit aber ist nicht eingestanden, daß die damaligen Inszenatoren die Beleuchtung als künstlerischen Faktor unterschätzten. Ganz im Gegenteil! Der Zusammenhang zwischen Musik und der Bewußtseinslage von Glanz, Glut und Schein wirkte damals nicht minder wie heute. Schon die Maskenintermezzi und Renais-

sanceopern, die mimusmäßigen Ahnen der großen Oper, schwelgten überschwenglich in Beleuchtungseffekten. Wir haben seit etwa 50 Jahren das elektrische Licht als allgemeine Bühnenbeleuchtung. Wir haben in unseren Apparaten die Gas- und Öllampen durch Glühbirnen und Bogenlichter ersetzt. Wir sind aber sonst um kein Haar weiter als zu Mozarts Zeit, ja als zur Zeit der ersten Opern überhaupt. Scheinwerfer und farbiges Licht kannten schon die Mysterien- und Renaissancebühnen. Die opera seria beleuchtete ihre Göttererscheinungen mit Feuerspiegeln und durch Glasprismen. Fuß-, Seiten-, Versatz- und Soffittenlampen waren schon im 17. Jahrhundert eingesetzt (wenn auch die Kronleuchter im Proszenium noch lange nicht verschwanden), sie konnten durch farbige Glasstreifen, angerußte Gläser und verschiebbare Bretter farbig abgetönt und heller oder dunkler gestellt werden, wandten also dasdelbe Prinzip an, das sich heute die hochmoderne Fortunybeleuchtung patentieren ließ.

Die Prunkoper verschwendete Licht. So wurden in Mannheim, schon als Quaglio Dekorationsvorstand war, zu acht Vorstellungen verbraucht:

7915 weiße Kerzen,
66 weiße Opernflambeaus,
3686 kleine weiße Kerzen,
2144 kleine Förmlein mit weißem Wachs,
2700 gelbe Tafelkerzen,
469 Blechformen mit gelbem Wachs,
3111 Erdtiegel mit gelbem Wachs,
40 Wachsstangen zum Anzünden (Walther zu 272).

Und Stuttgart verbrannte in einer Aufführung von Sacchinis „Callirrore“ nur auf der Bühne:

170 Wachslichter,
1176 Unschlittkerzen,
430 Pfund Baumöl,
1 Pfund Wachsstöcke,
3 Pfund Berlappsamen,
1 Maß doppelt abgezogenen Branntwein,
200 Pechringe für Pechpfannen (Sittard II, 153).

Wenn wir diese scheinbar ungeheure Leuchtkraft mit unserer heu-

tigen Bühnenbeleuchtung vergleichen, so finden wir die Kerzenstärke freilich matt. Allein für die damalige Zeit erschien die Bühne in einem Meer von Licht, besonders wenn wir daran denken, daß ein sehr großer Teil der Flammen dem Zuschauer offen und sichtbar und darum in vervielfachender Wirkung brannte. Dittersdorf (64 f.) schwärmt bei einer Privataufführung von Gluck-Metastasios Chinesenoper „La Danza", daß die Dekoration transparent war, daß prismatisch geschliffene Stäbe von böhmischem Glas statt der ölgetränkten Papierfenster in sie eingesetzt waren, daß diese Prismen von hinten erleuchtet in allen Regenbogenfarben spielten und die in der Modefarbe der Zeit, in Azurblau, lackierten Dekorationsfelder und das vergoldete Laubwerk beleuchteten.

Solche Effekte, sowie die Transparenz, die Giuseppe Bibbiena schon 1732 angewendet hatte, Blitz und Einschlag auf offener Bühne waren geläufig, Fackeln und Opferfeuer schon seit den Griechen her bekannt und seit der Renaissance besonders gerne und künstlerisch angewendet.

Eine sehr wichtige Wirkung für die Musikbühne aber stieg mit Noverre und Algarotti in die Diskussion: die Abtönung des Lichtes auf bestimmte Partien der Szenerie. Noverre kritisiert (114 f.) die Opernbeleuchtung seiner Zeit: „Versteht er die Kunst nicht, die Erleuchtung gehörig zu verteilen, so schwächt er das Werk des Malers und wirft die Wirkung der Dekoration über den Haufen. Eine Partie des Gemäldes, welche lichtvoll sein sollte, wird schwarz und dunkel; eine andere, welche ohne Licht zu sein verlangt, steht da, hell und schimmernd. Mit einer großen Menge Lampen allein ist es nicht ausgerichtet, wenn man ein Theater gehörig und vorteilhaft erleuchten will, man mag sie nun aufs Geratewohl oder nach der Symmetrie anbringen. Die Kunst steckt darin, daß man das Licht nach ungleichen Massen zu verteilen wisse, um die Stellen, welche ein starkes Licht erfordern, hervorzuzwingen, die zu schonen, welche weniger verlangen, und die zu vernachlässigen, welche noch weniger annehmen können." Ein unschätzbares Geständnis für die Beleuchtungskunst der Zeit! Also auch hier herrschte, wie in der Dekoration, die Symmetrie, und mit der Bibbienaschen Reform zur Asymmetrie begann auch das Auge gegen die symmetrische Beleuchtung empfindlich zu werden und eine Verteilung im Maße

der Dekorationsstellung zu verlangen. Da nun die Dekorationen nach der beweglichen Seite zu meist offen gedacht waren, das Licht also von dorther einfallend gemalt war, so war es natürlich, daß auch das gestaltende Licht meist von der beweglichen Seite her eingesetzt wurde und dadurch den leidenschaftlich andringenden Charakter vom Rücken her traf, während der Vornehmere, der Ranghöhere, die Geliebte von dem direkten Licht in der Gesichtsseite beleuchtet erschien. Von diesem einfachen Schema aus das Licht in Stärke und Verteilung abzustufen, war der weiteren Entwicklung vorbehalten, zu welcher Goethes Pandora-Szenarium einen beinahe klassischen Abschluß bietet.

Algarotti nennt diese Forderung, die er zur seinen macht, mit dem uns vertrauten Namen der opera-seria-Bühne: Er verlangt das Chiaroscuro, ja geradezu das Helldunkel Rembrandts (Michel). Damit ist für die Musikbühne ein ungemein fruchtbarer Gedanke gefördert worden, der langsam, aber gründlich zur Tat wurde, praktisch zuerst in Bayreuth und im Wien Mahlers, theoretisch bei Appia.

Das Abtönen der Szenerie durch stärkeres und schwächeres direktes Licht, das Herausheben gewisser dramatisch betonter Dekorationsteile, Standorte und Darstellergruppen macht die Dekoration mit dem Darsteller in Eines zusammengehen. Durch diese Beleuchtung gewinnt die Dekoration erst ihr körperliches Milieu, ihr dramatisches Leben. Das Licht, das bestimmte Partien betont, das *gestaltende* Licht, bildet den Übergang von der starren, stehenden Dekoration zu der fließenden Handlung. Dem Chiaroscuro des Dramas, der Musik, der Darstellung tritt nun das Chiaroscuro der Szenerie in dem gestaltenden Licht zur Seite. Novalis sagt einmal: „Das Auge drückt sich auf eine ähnliche Weise wie die Kehle durch tiefere und höhere Töne, durch schwächere und stärkere Leuchtungen aus.“ Gesang und Licht sind hier von dem mystischen Psychologen in einen Zusammenhang gebracht, der für die Musikbühne ungemein bezeichnend ist; dem Crescendo der dramatischen Musik geht ein Crescendo des dramatischen Lichtes mit, die Nacht in der Musik, Sonnenaufgang und Feueropfer gewinnen mit der szenischen Möglichkeit auch musikalisches Leben.

Mozart ist der erste Musikdramatiker, der das Chiaroscuro der Beleuchtung ganz bewußt dramatisch verwendet und Rembrandt

verwandt empfindet und darstellt. Brauche ich die Entführung, Figaro, Don Giovanni und die Licht- und Nachtoper Zauberflöte wirklich noch zu nennen?

OPERA BUFFA UND OPERA COMIQUE

I.

Ludwig: ... ich bin Dir meine Meinung über die opera buffa noch schuldig.

Ferdinand: Du wirst sie wenigstens im modernen Kostüme kaum gelten lassen?

Ludwig: Und ich meinesteils, lieber Ferdinand, gestehe, daß sie mir gerade im Kostüm der Zeit nicht allein am liebsten ist, sondern in dieser Art eben in ihrem Charakter, nach dem Sinn, wie sie die reizbaren beweglichen Italiener schufen, mir nur allein wahr dazustehen scheint. Hier ist nun das Fantastische, das zum Teil aus dem abenteuerlichen Schwunge einzelner Charaktere, zum Teil aus dem bizarren Spiel des Zufalls entsteht, und das keck in das Alltagsleben hineinfährt und alles zu oberst und unterst dreht. Man muß zugestehen, ja, es ist der Herr Nachbar im bekannten zimtfarbenen Sonntagskleide mit goldbesponnenen Knöpfen, und was in aller Welt muß nur in den Mann gefahren sein, daß er sich so närrisch gebärdet? Denke Dir eine ehrbare Gesellschaft von Vettern und Muhmen mit dem schmachtenden Töchterlein und einige Studenten dazu, die die Augen der Cousine besingen und vor den Fenstern auf der Guitarre spielen. Unter diese fährt der Geist Droll in neckhaftem Spuk und nun bewegt in tollen Einbildungen, in allerlei seltsamen Sprüngen und abenteuerlichen Grimassen sich alles durcheinander. Ein besonderer Stern ist aufgegangen und überall stellt der Zufall seine Schlingen auf, in denen sich die ehrbarsten Leute verfangen, strecken sie die Nase nur was weniges vor. — Eben in diesem Hineinschreiten des Abenteuerlichen in das gewöhnliche Leben, in den daraus entstehenden Widersprüchen liegt nach meiner Meinung das Wesen der eigentlichen opera

buffa, und eben dieses Auffassen des sonst fernliegenden Fantastischen, das nun ins Leben gekommen, ist es, was das Spiel der italienischen Komiker so unnachahmlich macht. Sie verstehen die Andeutungen des Dichters und durch ihr Spiel wird das Skelett, was er nur geben durfte, mit Fleisch und Farben belebt.

Ferdinand: Ich glaube dich ganz verstanden zu haben. — In der opera buffa wäre es also eigentlich das Fantastische, was in die Stelle des Romantischen tritt, das du als unerläßliches Bedingnis der Oper aufstellst, und die Kunst des Dichters müßte darin bestehen, die Personen nicht allein vollkommen gerundet, poetisch wahr, sondern recht aus dem gewöhnlichen Leben gegriffen so individuell auftreten zu lassen, daß man sich augenblicklich selbst sagt: Sieh da! das ist der Nachbar, mit dem ich alle Tage gesprochen. Das ist der Student, der alle Morgen ins Collegium geht und vor den Fenstern der Cousine erschrecklich seufzt usw. Und nun soll das Abenteuerliche, was sie wie in seltsamer Krise begriffen, beginnen oder was ihnen begegnet, auf uns so wundersam wirken, als gehe ein toller Spuk durchs Leben und treibe uns unwiderstehlich in den Kreis seiner ergötzlichen Neckereien.

Ludwig: Du sprichst meine innigste Meinung aus, und kaum hinzusetzen darf ich, wie sich nun auch nach meinem Prinzip die Musik willig der opera buffa fügt, und wie auch hier ein besonderer Stil, der auf seine Weise das Gemüt der Zuhörer ergreift, von selbst hervorgeht.

Ferdinand: Sollte aber die Musik das Komische in allen seinen Nuancen ausdrücken können?

Ludwig: Davon bin ich auf das Innigste überzeugt und geniale Künstler haben es hundertfältig bewiesen. So kann z. B. in der Musik der Ausdruck der ergötzlichsten Ironie liegen, wie er in Mozarts herrlicher Oper „Così fan tutte" vorwaltet.

Ferdinand: Da dringt sich mir die Bemerkung auf, daß nach deinem Prinzip der verachtete Text dieser Oper eben wahrhaft opernmäßig ist.

Ludwig: Und eben daran dachte ich, als ich vorhin behauptete, daß Mozart zu seinen klassischen Opern nur der Oper ganz

zusagende Gedichte gewählt habe, wiewohl „Figaros Hochzeit“ mehr Schauspiel mit Gesang als wahre Oper ist. Der heillose Versuch, das weinerliche Schauspiel auch in die Oper zu übertragen, kann nur mißlingen und unsere Waisenhäuser (Oper von Weigl), Augenärzte (Singspiel von Gyrowetz) usw. gehen gewiß bald der Vergessenheit entgegen. So war auch nichts erbärmlicher und der wahren Oper widerstrebender als jene ganze Reihe von Singspielen, wie sie Dittersdorf gab, wogegen ich Opern, wie das Sonntagskind und die Schwestern von Prag (von Wenzel Müller) gar sehr in Schutz nehme. Man könnte sie echt deutsche opere buffe nennen.

II.

Die Dramaturgie der opera buffa in ihren literatur- und theatergeschichtlichen Grundlagen ist noch zu schreiben. Ihr künstlerisches Wesen wird aber nicht klarer, kürzer und schöner zu erklären sein, als in diesen wenigen hingeworfenen Aphorismen E. T. A. Hoffmanns (48 ff.). Menschen, nein, Nachbarn, Bürger sind es, die, in einer seltsamen Krise begriffen, vom Geist Droll, dem Zufall, behext, die unsinnigsten Abenteuer bestehen, wenn sie nur ihre Nasenspitze in den Zufall hineinstecken. Das Fantastische im Alltag, das Abenteuerliche der Banalität, ist der Stoff der opera buffa.

Es ist der Stoff des echten Mimus. Seine närrischen Helden sind die Helden des Mimus. Der alte lüsterne Geck, der gefräßige Dickwanst mit dem Kahlkopf, die pikante Spröde, die kupplerische Zofe, der geschniegelte Lebemann, der dumme Arzt, der trottelhafte Richter, der Geizige, der prahlende Soldat, der Bauerntölpel und die listige Bauerndirne, wurden sie nicht alle genau so vor dem nackten Siparium der Römer herumgejagt, wie heute in den ausgetüftelten Kunstgewerbedekorationen (Reich 574 ff. u. ö.)? Kehren sie nicht in denselben unmöglichen und für ihr Wesen so zwingend natürlichen, lächerlichen Nöten immer und immer wieder? Sie erwecken — bei Momus! — kein menschliches Mitgefühl in uns, sie sind gar nicht interessant, diese Käuze, und doch springen sie mit ewiger Lebendigkeit in unser Interesse, wir lachen und freuen uns ihrer mit jener erlösenden Bosheit, die schon die Alten ergötzte. Das macht: sie sind keine zeitgebundenen und darum vergänglichen

Menschen, sondern sie sind das Ewig-Menschliche, an sich, zeitlos und darum unauslöschlich. Sie sind Typen. Der Typus ist — so sagt das philosophische Lexikon — die Gesamtvorstellung einer Sache nach ihren bleibenden und wesentlichen Merkmalen. Die Typen des Mimus geben in der Gesamtvorstellung des alten Liebhabers, der kupplerischen Zofe, des prahlenden Feiglings die ewigen Merkmale ihres Wesens, losgelöst von Ort und Zeit. Der Typus zeigt nichts anderes als diese Merkmale, er ist die greisenhafte Sinnlichkeit mit ihren Eigenheiten und Äußerungen, ist nur Greisentum und Sinnlichkeit und sonst nichts, aber gar nichts anderes. Alle Rundheiten einer wirklichen Persönlichkeit fehlen, typische Züge der Menschlichkeit stehen vor uns auf, Allegorien lächerlicher Schwächen. Der eine liebt nur und tut nichts anderes, der andere frißt nur, jene buhlt, diese kuppelt, jener prahlt, dieser geizt. Erst alle zusammen geben den ewigen Menschen in seiner ganzen Niedrigkeit und Schwäche. Der einzig herrschende typische Zug bleibt als starre Maske ohne innere Wandlung das Spiel hindurch fest, alle Entwicklung ist nur in den Situationen.

Und es sind nur ganz besondere Triebe, die in primitiver Schärfe verkörpert werden, nur Eigenschaften, die den drei Grundtrieben aller Theaterlust fronen: dem Spieltrieb, der Erotik und der Grausamkeit.

Der Spieltrieb, der als die Lust am Symbolisieren zu erklären ist, äußert sich darin, daß er die in den Typen symbolisierten Eigenschaften in verschiedenen Verwicklungen interessiert verfolgt. Das Neue, Abenteuerliche und doch Ungefährliche des Theaters, die Bewegung und Beschäftigung der Fantasie bildet den ersten Reiz. Der Geist Droll, der spielende Zufall, die Unbedenklichkeit gegen Logik und Wahrscheinlichkeit in den Mimen aller Zeiten kommt aus diesem Trieb. Die großen Kinder: Spieler, Publikum und Menschheit leben an Puppen, an Marionetten, an Mimusmasken ihren Spieltrieb aus.

Dann die Erotik, das Sexuelle. Es ist ein unheimlicher und doch wieder komischer Trieb, der die Menschen in den Rhythmus zwingt, der sie zwingt, in Tanz und Maske zu balzen wie ein Auerhahn. Die naiven Völker fühlen den Trieb fromm als Dämon, ehren ihn, fürchten ihn und toben ihn aus. Im riesigen aufgereckten Phallus tanzt der griechische Mime den uralten Liebes- und Frucht-

barkeitstanz, und Liebe, sinnlich quellende Liebe, der Eros in seiner ganzen Unbändigkeit ist das Motiv der antiken Volkskomödie wie der modernen opera buffa.

Und endlich die Grausamkeit. Grausam ist das Kind, das seine Tiere im Spiel quält, grausam der Zuschauer beim Pferderennen und Stierkampf, grausam der Theaterzuschauer, der über Krüppel, Stotternde, Tölpel, unglückliche Liebhaber und betrogene Ehemänner lacht. Die Schadenfreude ist ja die reinste Freude der herrlichen Spezies: Mensch.

Durch die Jahrhunderte hindurch sucht eine spießbürgerliche, also menschliche Ästhetik der Lust an der Komödie sorglich ein moralisches Mäntelchen umzulegen. Die Komödie soll durch Spott und Lachen bessern. O, über die wackeren Menschheitserzieher! Der Zuschauer will nur spielen, lieben und quälen. Mit Farcen und Komödien macht man keine Moral.

Die menschliche Komödie der opera buffa ist ewig, sie ist uralt. Auf ihren Zusammenhang mit der antiken Komödie und den Atellanen hat schon der große Biograph Mozarts, der Archäologe und vielleicht erste moderne Geschichtsschreiber des Mimus, Otto Jahn, schüchtern hingewiesen (I, 345). Häufiger schon fand sich die Deutung der buffa aus der commedia dell' arte, dem Stegreifspiel der italienischen typischen Masken. Nun aber ist es eine alte Binsenwahrheit der Bühnengeschichte, daß die commedia dell' arte nichts anderes ist als der unverwüstlich fortlebende Mimus der Alten (Reich 38ff., dort auch Literatur). Ja dieser Mimus selbst hatte im alten Rom schon etwas Opernhaftes, indem er zahlreiche cantica, Couplets, eingelegt hatte, indem er mit Tänzen ausgestattet war, ja tanzhaft gesungen wurde (Reich 476ff., 531). Und Gesang und Tanz waren in den mimischen Volkskomödien seit Urzeiten enge verbunden.

Die unmittelbare Erbin des Mimus, die commedia dell' arte, führt geradewegs in die opera buffa. Giovanni della Porta, der klassische Komödienschreiber des Cinquecento, läßt in seine Terenziaden schon Elemente der commedia dell' arte ein, und neben diesen, immerhin noch klassizistischen Komödien, erscheint nun eine zweite Komödiengattung voll Fantastik und Abenteuerlichkeit, die von ihrem romantischen Grundgedanken bis zur Verschmelzung der dramatischen Gattungsformen in der Mischung der gesellschaftlichen

Stände zur vollsten Harmonie und Gemeinsamkeit der heterogenen Elemente vordringt. Hier, in Romantik und Fantastik, war das ungemein fruchtbare und dankbare Feld der Musik (Goldschmidt, Oper 87). Es ist in jeder Musikgeschichte zu lesen, daß die opera buffa aus dem Intermezzo der opera seria entstand und in Pergoleses „Serva Padrona“ zum erstenmal selbständige Form gewann. Wenn wir uns mit dieser Behauptung zufriedengeben würden, dann könnten wir das Wesen und die Dramaturgie der opera buffa nie erforschen. Wie könnte diese Szene Pergoleses, die zwischen drei, wenn auch echt buffonesken Typen spielt, die saftige Fülle der Gestalten in der Buffa erklären? Wie diese einzige Molièresche Kammerszene die vielen ganz locker anhängenden Abenteuer und Streiche, die wechselnden Schauplätze und Sprünge über Zeit und Raum hervorbringen? Goldschmidt wird von einem richtigen Gefühl geleitet, wenn er die fantastisch-romantische Volkskomödie besonders stark für die Entstehung der buffa heranzieht. Aber den Faden, an dem sie in der Überlieferung hängt, sieht er noch nicht.

Wir knüpfen ihn an den Mimus an.

Goldschmidt erkennt statt des späteren Pergolese den hundert Jahre älteren Kardinal Ruspigliosi als den Vater der opera buffa (Oper I, 88ff.) und analysiert das erste Werk dieser Gattung, die commedia „Che soffre, speri“. Auf den ersten Anhieb springen die alten Abenteuer und Schwänke des Mimus aus diesen lockeren Szenen stückweise auf. Es gäbe für einen geschickten Romanisten eine prächtige, verdienstvolle Dissertation, den philologischen Nachweis zu führen, wie innig diese Mutter der buffa mit dem alten Vater Mimus zusammenhängt. Er knüpfte gleich bei dem komischen Diener Zanni (Goldschmidt, Oper I, 90) an, dem Zanni aus der Commedia dell' arte, den schon Riccoboni von dem Sannio der Mimen herleitete.

Im Zusammenhang mit dem Mimus klärt sich das Wesen der opera buffa restlos auf. Sie stammt danach aus dem Volksstück, der urwüchsigen Posse. Sie ist, wie das frühe komische Zwischenspiel, das Intermezzo, ein Teil des ernsten Kulttheaterstückes gewesen und hat aus ihrem Urzustand, dem erotischen Tanz- und Schwankspiel, das unpersönliche, maskenhafte Wesen seiner Typen mitgebracht. Aus dem Stegreifspiel entstanden, aus Späßen, wie

die der schnadahüpfelnden Bauernburschen und der Zirkusclowns es heute noch sind, fehlte ihr der logische Aufbau des regelmäßigen Lustspieles. Das Improvisatorische bleibt ihr immer haften und führt zu „einer Reihe von grotesk-komischen Szenen, die, jede für sich betrachtet, lächerlich sind, getragen durch karikaturenhafte Figuren“ (Jahn I, 351). Derb erotische Szenen, Prellereien, Prügeleien, Fressen und Saufen und an der Obrigkeit und höheren Gesellschaft mit dem wachen Haß des vierten Standes sein Mütchen kühlen, waren die uralten Stoffe. Tänze, ja Tier- und Moreskentänze mit viel Nacktheiten weisen auf das Phallische, auf den Urzustand dieser Intermezzi noch im 15. Jahrhundert hin (Flechsig 12).

Wie schon die Tier- und Moreskentänze sich entpersönlichten, wie sie Masken des vorzustellenden Typus anlegten, so gaben sich auch die Figuren der Buffo-Intermezzi typisch maskenhaft. Wie die Fratzen, die heute noch primitive Völker beim pantomimischen Tanz vorbinden, so waren auch die Typen, die, wie wir wissen, nur eine einzige Eigenschaft des Menschen grausam verspotteten, übertrieben und karikiert. Man stellte sie als von der fixen Idee ihrer einzigen Leidenschaft besessene Narren dar. Sie grenzen an die echte Karikatur.

Der ursprüngliche Zweck der mimisch komischen Figuren war ja auch die Karikatur der ernsten tragischen Helden, die, wie wir wissen, ebenfalls mit der Oper aus dem Mimus stammen und ebenfalls nur Typen, Verkörperungen ihrer schönen, edlen Leidenschaften waren, wie die Buffofiguren die Kehrseiten dieser Leidenschaften darstellten. Der Held ist nur ideale Schwärmerei, sein ihn parodierender Diener nur derbe Sinnlichkeit. Der König ist die Weisheit und Gerechtigkeit, sein Richter die Dummheit und Parteilichkeit. Die Liebhaberin ist die Keuschheit und Sehnsucht, die Zofe die Kuppelei und Buhlerei. In Ruspigliosis Singspielen, die noch weit im Pastoralen, also in dem bukolischen Mimus, von dem die Oper herstammt, drinnen stecken, spricht der Adel noch die schwülstige Sprache Marinos, während neben ihm die Diener und Bauern ihren Dialekt mit voller Urwüchsigkeit und Realistik loslassen (Goldschmidt, Oper I, 89). In der Venezianeroper noch fest mit der ernsten Handlung verbunden, lösten sich die parodistischen Szenen immer weiter los, wurden Intermezzi und endlich ganz selbständig

(Arienzo 38). Das Parodieren aber blieb haften! Es ist kein Zufall, daß die früheren wie manche der späteren Buffoopern im Zwischenspiel die Parodie der ernsten Oper brachten (Jahn I, 344, Goldschmidt, Oper I, 121). Und es ist kein Zufall, daß die ernsten Typen noch in der Buffa, wenn auch als Wurzen der Komiker fortleben. Entsprechend dem Mimus und der antiken Komödie war die Grundhandlung auf ein sinnlich-übersinnliches Liebespaar, Primadonna und Tenor, auf die Soubrette, die meistens die Zofe, die cata carissa des Mimus, gab, auf den Baßbuffo als polternden Alten oder verschmitzten Diener verteilt. Der Hang zur Parodie trieb bald noch ein zweites, dem ernsten entgegengestelltes, heiteres Liebespaar auf die Beine (Jahn I, 348). Mit diesen Grundtypen kam die heitere Oper aus und wurde in Episoden nur noch von den weiteren Typen des Mimus bereichert.

Die Handlungen der Buffaoper waren von ihren Anfängen bis in die neueste Zeit im wesentlichen parodistisch. Der Geist Droll E. T. A. Hoffmanns führte sie und legte es darauf an, das Fratzenhafte des in der Figur verkörperten Triebes möglichst vielseitig zu zeigen. Die Verwicklungen waren darum meistens Situationen und niemals Charakterkonflikte. Der Liebeshandlung des ernsten Paares ging parodistisch die des heiteren daneben. Der geile Alte wurde von der habsüchtig-buhlerischen Magd in jene Ängste und Nöte gebracht, wie sie in toller Abwechslung nur einem alten Schürzenjäger geschehen können. Der Feigling kam in immer neue Gefahren, der Fresser immer zu frischem Hunger. Und immer wurde der Trieb durch den Zufall bestraft; immer wieder aber sprang er, wie durch Hexerei getrieben, von neuem in die Verwicklung. Das sexuelle Motiv beherrschte jede Handlung, alle anderen Motive ordneten sich ihm unter, und stets hatte am Ende der Oper die sexuelle Gier die Aussicht auf ihre Befriedigung, wenn auch nicht die Befriedigung selbst. Denn der Zuschauer wollte ja auch etwas haben und sollte nur angeregt, nicht aber befriedigt aus dem Theater kommen. Prügeleien, Lärm, Zank und Streit, Verspottung von körperlichen Gebrechen, Begießen mit Wasser und andere aus dem Hanswurstinventar und den Clownerien der commedia dell' arte bekannte Requisitenroheiten ließen den Zuschauer sein Grausamkeitsgelüst mit lachendem Behagen genießen.

III.

Die musikalische Darstellung entsprach der dramatischen Durchführung. Als Parodie auf das Idealistische war die buffa von Hause aus realistisch, wenn auch durch die karikierende Typisierung ihrer Figuren in einer gewissen Holzschnittmanier skizzenhaft vereinfacht oder, wie der neue Ästhet sagt, stilisiert. Der römische Mimus hatte seine cantica und Tänze, die Plautus aus ihm in die klassische Komödie übernahm und so breit dorthin eindringen ließ, daß seine Lustspiele oft den Eindruck der opera buffa, ja der Tanzoperette gemacht haben müssen (Joachim 35f.). Die Opernkomödie der Frühzeit wollte absichtlich diese antike Komödie wieder aufleben lassen. So wurden die mit der ernsten Oper noch verquickten komischen Szenen auch gesungen, wenn auch auf jene rezitierende Art, die dem Realismus angemessen ist.

Durch Goldschmidt wird uns nämlich bewiesen, daß die opera buffa die Schöpferin des Seccorezitativs ist. Ruspigliosis „Che soffre, speri" ist so angelegt, daß es sehr wenig zu lyrischer Betrachtung kommt, die eine Arie oder ein Lied ermöglichte. Vielmehr treibt der Dialog in sachlichem Realismus immer vorwärts, so daß der Gesang zu einem schnellen Hinsprechen der Töne werden muß. Auch „das Verweilen auf dem gleichen Tone, das leichte Berühren der anderen Tonstufen, die rein sprachlichen nach der Interpunktion geordneten Tonfälle und Kadenzen, das alles macht es unzweifelhaft, daß wir hier (1639) zum ersten Male dem Secco-Rezitativ gegenüberstehen" (Goldschmidt, Oper I, 89).

Goldschmidt sieht im Seccorezitativ einen zum Sprechgesang erhöhten Dialog, welcher, da dem Text der lyrische Gehalt abgeht, nicht melodiös sein kann. Darf ich hier eine Hypothese wagen? Es wurden damals wie heute die prosaischesten Texte arios komponiert, und um den Aufenthalt der Handlung durch ein lyrisches Ausbeuten auch nur zweier Worte hat noch keinem Opernkomponisten gebangt. Es wäre darum vielleicht nicht undankbar, einmal den umgekehrten Weg zu untersuchen: nämlich, ob das Seccorezitativ, statt musikalisch erhöhte Sprache zu sein, nicht eher zum Sprachton herabgedrückter Gesang ist?

Ein aus der commedia dell' arte stammendes Singspiel „Zeza" von Nicola Pacchesecche wurde durchweg vom ersten bis zum letzten

Wort auf eine einzige Melodie gesungen, die so oft wiederholt wurde, als die Dichtung Strophen hatte. Diese Melodie war eine neapolitanische Volksmelodie. Arienzo, der sie mitteilt, heißt diese Art von Gesang „Dialoggesang“ (50). Nun war „Zeza“ nur ein Beispiel ihrer weitverbreiteten Gattung. Solche Operetten in einer Melodie kannte nicht nur die neapolitanische Volksbühne, sondern, wie wir noch sehen werden, auch das englische und deutsche Theater der Zeit. Dieser Dialoggesang nun konnte nicht lyrisch gesungen werden, da er eine realistische Handlung in realistischer Sprache darzustellen hatte. Wir müssen uns vielmehr vorstellen, daß der Vortrag mehr ein Sprechen als ein Singen war, dem Bänkelsängerton ähnlich, der ja auch vielstrophige, handlungsreiche Balladen mit scharf kontrastierenden Dialogen in der nämlichen leiernden Melodie herunterrezitiert. Das Metrum dieser Strophenkomödien stimmte nicht durchwegs zur Melodie, weshalb diese freier behandelt werden mußte. Die dramatischen Gegensätze des Dialogs unterdrückten schließlich die Melodie, zwangen ihr Pausen, Einschübe, Tonänderungen auf, so daß der Eindruck des Sprechens bei weitem stärker war als der des Singens. Fügen wir noch hinzu, daß diese Melodien ohne Begleitung oder höchstens zu einem einfachen Baß rezitiert wurden, so haben wir die getreuen Merkmale des Seccorezitativs vor uns. Ich bin mir der Kühnheit meiner Hypothese sehr wohl bewußt, kann sie aber nicht unterdrücken, da mir jeder Beitrag zur Klärung so schwieriger Fragen, wie die des Seccorezitativs es ist, auch wenn er zu einem entgegengesetzten Ergebnis kommen sollte, nicht überflüssig dünkt. Dazu kommt mir noch die neuere Ästhetik zupaß, die bewiesen hat, daß die Erklärung der Musik aus der gehobenen Sprache, also die Nachahmungstheorie, in eine Sackgasse führt, weshalb sie den Gesang als etwas Ursprüngliches, zuerst von der Sprache Unabhängiges, annimmt, eine Vermutung, die uns durch die ethnologische Musikästhetik immer wahrscheinlicher gemacht wird (Moos 217 ff., 438 ff.).

Die Musik der opera buffa ist dem realistischen Schauspiel entsprechend von Anfang an beweglicher und reicher als die der ernsten Oper. Nach Richard Wagners musikalischer Dramaturgie vertritt das Orchester die Stelle des antiken, die Handlung mit seinem Mitfühlen begleitenden Chores. Diesem anscheinend höchst neuen Ge-

dankengang folgten vollständig bewußt schon die dramatischen Musiker der komischen Renaissanceoper. Schon um 1600 können die Dramaturgen schreiben: „Statt des Chores hat man die Musik eingeführt“, „statt des Chorgesanges nach beendigtem Akte sang einer allein mit Begleitung der Piva (Sackpfeife) oder der Cornamusa (Schalmei), um die Zuschauer zu unterhalten und zu ergötzen, bis die Schauspieler, die hineingegangen waren, wieder herauskamen“, und: „Da viele Instrumente angewendet wurden, ist es klar, daß der Autor die Idee hatte, musikalisch die szenische Handlung zu begleiten und zu unterstützen“ (Arienzo 134 f.). Auch die moderne Buffa hat wenig Chöre, aber dafür ein um so beweglicheres, dramatisch mitfühlendes Orchester, und obzwar dieses von Anfang an leichter und mäßiger ist als das der opera seria (Goldschmidt, Oper I, 145), so wird es im Laufe der Zeit am frühesten selbständig gegen die Singstimme (Jahn I, 358), die ja in erster Linie parlando gehalten war.

Das Orchester diente damit nicht bloß der Begleitung, sondern vor allem auch der Charakteristik der Figuren und Situationen. Deren Realismus entsprechend war es drastischer und beweglicher gehalten, unterstützte den Ausdruck und die Geste öfter und deutlicher als in der seria. Das Orchester machte die Vorgänge auf der Szene mit, oder, besser gesagt, machte sie vor. Dem Realismus und der Parodie entsprechend ahmte die Darstellung karikierend nach, und Stimmkopien nach Laubfrosch, Grille, Schaf, Eule, Hahn waren in den ersten Buffoopern ebenso geläufig (Goldschmidt, Oper 120), wie sich noch zu Mozarts Zeiten Saverio Mattei beklagen konnte, daß es keine Komödienarie gebe, worin nicht Hunde, Katzen, Vögel, rollende Räder, Kanonenschüsse und ähnliche Dinge nachgemacht wurden. (Sollten hier noch Reste aus der Zeit der mimischen Tiertänze erhalten sein?) Gegen diese derbrealistischen Tonmalereien stachen die vielen Barkarolen, über die sich wieder Arteaga aufhält (Jahn I, 354), wirkungsvoll ab.

Dem erhöhten dramatischen Anteil der Musik mußte bald auch ihre höhere dramatische Bedeutung entsprechen. Da die Arien fest in ihrer Form waren, wenn sie auch die opera buffa freier behandelte, so war doch dramatisch aus ihnen wenig zu holen. Die Chöre waren verkümmert. Da fand die Musik ihr freies Tummelfeld

in einer neuen Form. Gegen den Aktschluß zu drängt die Handlung immer lebhafter auf, die Gegensätze kämpfen sich aus, und die Leidenschaften erhitzen sich bis zu einer gewissen scharfen Grenze. Hier setzte die Musik als dramatisches Mittel ein und schuf sich das Finale. Die Musikgeschichte nennt gewöhnlich Logroscino im 18. Jahrhundert als den Erfinder des Finales, während es Goldschmidt (Oper I, 104 f.) schon 100 Jahre früher bei Abbatini nachweist, und zwar in einer Buffa des Ruspigliosi, die deutlich auf die spanische commedia di capa y espada, das Mantel- und Degenstück (Goldschmidt sagt nach Rapp: Frack- und Shawlstück), zurückgeht, welche Ruspigliosi in Spanien gesehen und mit heimgebracht hatte, und von der er die größere Eleganz und Straffheit der Handlung und der Intrige in die italienische opera buffa einführte. Ob die spanischen Stoffe, die jetzt häufig in unserer Gattung auftauchen, durch seine Oper eingeführt wurden, jene Stoffe, die in „Figaros Hochzeit“ und im „Don Giovanni“ zur höchsten Blüte entfaltet wurden, müßte eine eigene Untersuchung lehren.

Von dem Finale aus wird die Musik erst eigentlich dramatisch, von ihm aus, dessen Meister Mozart wurde, setzte sich der Finalestil zur durchkomponierten Oper fort.

IV.

Auch über die szenische Darstellung der opera buffa können wir nur sehr skizzierend hinfahren, denn auch hier läßt uns die Theorie im Stich, die sich mit der Theaterform dieser nicht sehr geachteten Gattung kaum abgab. An den Höfen verschwand die Buffa vor der Seria, so daß die Lobpreiser und Krittler sie neben ihrer glänzenden Schwester kaum mehr als nennen. Die zünftige Ästhetik sah hochmütig über sie hinweg, die Kupferstecher beachteten sie nicht, denn ihre Szenen und ihre Kostüme waren kleinlich und alltäglich und lange nicht so interessant, wie die Prachtstücke der großen Oper. Auch die Bühnenanalysen und Kritiken im größeren Ausmaße fehlen uns. Dafür wird sich aus einer genauen musikphilologischen Untersuchung der Partituren ein reicheres Ergebnis finden lassen als bei der theatralisch allzu ruhigen Seria.

Vor allem: wie wurde gesungen? Die stimmliche Ausbildung war dieselbe wie für die opera seria, denn einzelne lyrische Fächer

sangen beide Gattungen und gingen auch von einer in die andere über. In der Buffa kam noch der Bassist und die Soubrette in das Ensemble, sie wurden die herrschenden, realistischen Fächer, vor denen der Kastrat (als im realistischen, meist in erotischen, ja sexuellen Konflikten bestehenden Drama unmöglich) ganz verschwand, und vor denen der Tenor in die zweite Spiellinie trat. Im allgemeinen waren die Buffatruppen besser als die der Seria (Arteaga bei Jahn I, 358). Die größere Freiheit der Gesangsformen ließ die Charakteristik der einzelnen Dramentypen plastisch herausarbeiten. Besonders der Baßbuffo und die Soubrette, die ja auch die Tier- und Geräuschnachahmungen zu bringen hatten, mußten mit der Stimme deutlich charakterisieren, mußten in ihren wechselnden Verkleidungen auch ihre Stimmfarbe wechseln. So kam es, daß die mannigfaltigen Vortragsbezeichnungen, die die Buffa einführte, in erster Linie die komischen Charakterfächer traf, wogegen die lyrischen Sänger mehr oder weniger in ihrem belcanto-Stil bleiben konnten. Wie heute noch, so waren auch in der Blütezeit der Buffa die komischen Sänger bessere Darsteller als die lyrischen, ja sie waren sehr häufig, ebenfalls wie heute noch, Sänger und Schauspieler zugleich; vor allem dann, wenn ihr Impresario mit Schauspiel und komischer Oper reiste. Die ausgebildete Sprechtechnik wie die bewegliche, sachliche Darstellung kam mit ihnen auch der Oper zugute. Da der Gesang in der Buffa, ihrer Realistik entsprechend, „generalmente parlando“ war (Arteaga bei Jahn I, 358), so kam es auf eine scharfe, stimmungsvolle Sprache zuerst an. Daß dieser Sprechgesang, dem sich auch meistens die Melodie anbequemte, fast naturalistisch gebracht wurde, dafür sprechen nicht nur die vielen Tonmalereien, sondern auch die rhythmischen Deklamationen und dynamischen Wechsel, die mannigfaltigen deklamatorischen Anweisungen und Freiheiten, die in der Seria kaum zu finden sind.

Häufig waren die Buffaszenen im Dialekt gehalten. Schon Rospigliosi läßt seine Volkstypen sizilianisch, bergamaskisch, römisch und neapolitanisch sprechen, und im Laufe der Entwicklung wurde das Neapolitanische so alleinherrschend, daß Saverio Mattei die Sprache der opera buffa specialmente Napoletana heißen konnte (Jahn I, 349). Das Neapolitanische war der Dialekt der commedia

dell' arte, wie das Salzburgische der des Hanswurst. Nicht zufällig! Neapel hat eine tief in die Römerzeit zurückreichende Tradition des Mimus und der oskisch-griechischen Atellanen, Neapel ist für die leichtlebige heiße Sinnlichkeit eine symbolische Stätte, Neapel kann in seiner wollüstigen Luft die bürgerliche Unwahrscheinlichkeit des Mimusspieles möglich scheinen lassen, so wie im Zweifelsfall heute jede Operette in Wien, dem Capua-Neapel der Geister, spielen wird. Deshalb kann ein Literarhistoriker bei Arienzo (39 f.) mit Recht behaupten, daß die komische Oper nur im neapolitanischen Dialekt gegeben werden könnte. „Der Neapolitaner ist von Natur aus zum Scherze geneigt; indem er das Elend des Lebens vergißt, erfreut er sich am Gesang einer Serenata, beim Anhören einer Canzonetta, eines satirischen Ritornells. — Jederzeit hat er sich durch seine gelungene Nachahmung der Fehler anderer ausgezeichnet. Zum Komischen veranlagt, findet er schnell das Motto, die derbe, aber charakteristische Bezeichnung bei jeder Begebenheit, ob sie ernst oder unheilvoll ist; indem er sich nicht um das Morgen kümmert, zeigt er sich überzeugt, daß der Zufall oder das Schicksal über die Vorgänge auf Erden walte. Ein Sprichwort seiner Zeit weist auf die neapolitanischen Scherze und die lombardischen Sujets hin. Mit dieser seiner zur Nachahmung geeigneten Natur vereinigt er eine große Vorliebe für den Gesang, und er fühlt in umfassender Weise, mit Leidenschaft. Dazu trägt die Muttersprache nicht wenig bei, denn jede Volksmusik entnimmt ihren hauptsächlichen Charakter aus der eigenen Sprache. — Diese zwei Eigentümlichkeiten dürften genügen, um zu erklären, warum die komische Oper in Neapel und nicht anderswo entstand.“ Die Buffa wurde in ihrem parlando auch mit neapolitanischer Hurtigkeit hergesprudelt. Hier weist Goldschmidt (Oper I, 89) ebenfalls schon bei Ruspigliosi das schnelle Tempo des Seccorezitativs nach, wie wir auch schon bei Abbatini das später leider fast verschwundene recitativo a tutti kennenlernen. „Es sind nur in eine Folge rascher Noten zerlegte Dreiklänge, aber das Durcheinander der Stimmen muß doch wirkungsvoll klingen“ (Goldschmidt, Oper I, 104). Wer hörte noch nicht jenes wirkungsvoll klingende Durcheinander, wenn sich Italiener angeregt unterhalten? — Gleich neben die Tiereffekte stellen sich die sospiri, Pausen mit hörbarem Atem (Goldschmidt I, 118),

also realistische Wirkungen, wie sie die Seria verpönte. Schroffe dynamische Wechsel sowie sprühende Übergänge deuten die gesangliche Ausführung auf natürliche Ausbrüche des Temperaments.

Der Flinkheit und Wirklichkeitsnähe des Gesanges entsprach auch die schauspielerische Darstellung. Die uralte Tradition der Mimustype wirkte damals so, wie sie noch heute wirkt. Der schon öfter zitierte Saverio Mattei sagt von den commedie (per musica), sie seien „piene di caratteri caricati", voll karikierter Charaktere von Säufern, Narren, Trotteln, Stotterern usw., die alle auch musikalisch kindleicht zu zeichnen seien, wie für einen schlechten Porträtisten eine lange Nase und ein Schielaug (Jahn I, 349 f.). Ebenso kann Goldschmidt (Oper I, 115) von der Spezialitätenkomik sprechen, die ihren Spaß mit körperlichen Gebrechen und geistiger Beschränktheit treibt. Wir sehen, daß es auf eine Übersteigerung der typischen Schwächen abgesehen war, eine Übersteigerung, die bis in die kleinsten Nuancen ging. Ein noch älterer Bühnentheoretiker, de Sommi aus Mantua, schreibt vor: Wenn einer einen Dummkopf vorstellt, müsse er öfters den Blöden noch mehr forcieren, Fliegen fangen, Flöhe suchen . . . und die Darstellerin der Dienerin muß es verstehen, die Schürze auf laszive Weise zu schütteln. — Wir sehen, wie typische Handlungen die typische Maske beleben und in eine Nuancenjägerei ausarten lassen, die eben in ihrer Ausartung zu derbster Realistik das spukhafte Wesen Callotscher Komödiantenfiguren erreicht. Die Gauklerstücke der Stegreifkomödie, die groteske Sprache des Leibes und der Glieder, sprengten vollends die schlichte Wirklichkeit und ließen die Buffa in aller Nacktheit als das Kind der mimischen Gaukler erscheinen.

Das Zusammenspiel war ebenso realistisch wie die Einzeldarstellung, zeigte häufig groteske Gruppen von oft derbmalender Bedeutung und scheute vor Obszönitäten nicht zurück, wie die Parodie auch in den häufigen Beschwörungsszenen bis an die Blasphemie sprang. Auch hierin dürften Callots Radierungen aus der commedia dell' arte einen ungefähren, aber fest haftenden Begriff der Gruppendarstellung in der Buffa bringen. Die Bewegung aus der Musik heraus war durch das mitahmende Orchester reicher und deutlicher gegeben als in der Seria. Und wenn auch nicht ausdrücklich Tänze als häufige Grundlage der Arien schon im 17. Jahrhundert nach-

gewiesen wären (Goldschmidt, Oper I, 96), so müßten uns die deutlich gestenauslösenden Zwischenspiele in der Buffa des 18. Jahrhunderts den Beweis erbringen, wie fast marionettenhaft hurtig und drastisch das Orchester die Gestik der Schauspieler zucken ließ. Auch hier fände ein Musikphilologe, besonders der Kretzschmarschen Hermeneutikschule, ein noch brachliegendes, sehr dankbares Arbeitsfeld, wenn er aus der Szenik und Musik einiger repräsentativer Buffoopern ihre theatralische Darstellung ableiten wollte. Die Andeutung E. T. A. Hoffmanns wird ihm sehr beachtungsvoll sein: Text und Musik gaben dem italienischen Komiker nur das Skelett, das die Darstellung erst durch Fleisch und Farben belebte. Die närrischen Zufälle, die in das tägliche Leben fuhren, trieben die Figuren aus einer Verlegenheit und Angst in die andere. Die seltsame Krise des Abenteuerlichen im Alltagsbürger ließ den Verlegenen vor sich selbst staunen, den Ängstlichen sich vor sich selbst fürchten. Die Darstellung des typischen Triebes ohne alle Komplizierung zur Persönlichkeit hielt das Verstandeszentrum des Schauspielers immer wach, da er sich immer ins Groteske stilisiert geben mußte. Auch das Seccorezitativ weist darauf hin, daß dem Gefühlszentrum kein Übergewicht zukam. Daraus erklärt sich auch jene ergötzliche Ironie Hoffmanns, die weit über aller Sentimentalität der Empfindung steht und die Paradoxie des Lebens in ihrer hellen Härte einsieht. Ohne Logik und ohne Moral weiß sie den ehemals paradoxen Unsinn jetzt von der Zeit bestätigt.

Die Buffa, die so häufig Requisiten- und Verwechslungskomödie ist, ist naturgemäß auf ein intimeres Zusammenspiel eingestellt als die unrealistische Seria. Rede und Gegenrede sind lebendiger und zum Spiel fester ineinander verstrickt, weswegen auch Ausdruck und Bewegung einander in die Hände arbeiten müssen. Das Ensemblespiel wird zur Hauptsache. Die Standorttechnik blieb in ihren psychologischen und traditionellen Formen beibehalten, obgleich sie uns kein Rangstreit der Etikette bestätigt. Aber der Stellungswechsel war dafür häufiger aus Handlung und Musik erfordert. Typisch, wie die Figuren selbst, waren auch ihre Gesten und Stellungen, die für gewisse Buffofächer heute noch ebenso lebendig sind, wie seinerzeit im Mimus: Es sind die stabilen Gesten: das Kopf- und Glatzereiben, das laszive Schütteln der Schürze, das Fliegenfangen,

das am Partner Vorbeirennen, das den Partner Schütteln, ihm dumm ins Gesicht lachen, seine Bewegungen nachahmen, kurz auf alle seine Äußerungen reagieren. Und diese Gesten und ihre Mimik ergaben ein Zusammenspiel, wie es nur die Komödie der selbstschaffenden Darstellungskunst, die Komödie des Stegreifs, erzeugen konnte.

V.

Typisch wie die ganze opera buffa zeigte sich auch ihr Kostüm und ihre Maske. Die lyrischen Fächer näherten sich etwas der seria, ohne aber ihren Prunk erreichen zu wollen; die Buffofächer fanden zum Teil noch die Traditionen des Mimus vor. Der Schnitt und die Farben der Kleidung wurden von ihnen gerne übertrieben genommen, die Masken zeigten in grotesker Form den Typus an. Das bunte, schreiende Gewand des Komikers, das er in der Operette heute noch selbst für einen Anzug nach der neuesten Mode nicht unwahrscheinlich genug bekommen kann, stammt vom Centunculus, dem Mantel der hundert Flicken des mimus calvus, des Kahlkopfes, ab, der ja auch heute noch über dem bunten Anzug gerne glänzt. Das Unsinnige, Närrische, Clownhafte mußte sich auch in den Verkehrtheiten der Kleidung ausdrücken. Sonnenfels erzählt von einem italienischen Baßbuffo (Br. 70): „Ich habe ihn in der ‚Notte critica‘, wo der Schauplatz ein über und über grünender Garten ist, wo die Magd und Tochter vom Hause ihre Liebhaber bei Nachtzeit darinnen erwarten, wo also die Jahreszeit sehr deutlich bestimmet ist, da habe ich ihn in einem umgewendeten Pelz erscheinen sehen; ich sah ihn in einem anderen Stücke, das Kleid mit Kreuzerspiegelchen statt der Knöpfe auszieren, und überhaupt suchet er in seinen Ankleidungen immer das äußerst Unschickliche; eine Weste, die länger ist als der Rock oder so etwas.“ Ist das nicht clownhaft, operettenmäßig? Können wir nicht aus dem Kostüm die ganze Auffassung und Darstellung dieser Rollen in ihrer grotesken Einseitigkeit ersehen?

In der Buffa, die ihre festen Masken hat und nur vom Situationswitz vorwärtsgetrieben wird, mußte die Verkleidung und die Verwechslung durch Verkleidung eine ebenso große Rolle spielen, wie im Mimus. In diesen Dingen setzte die Buffa eine Illusionskraft — oder soll ich lieber sagen: künstlerische Bescheidenheit? nein! umgekehrt am besten —: eine hohe geistige Kultur voraus, die jene

Verkleidungen und Verwechslungen wie die Übertriebenheiten des Kostüms als das nimmt, was sie sind: als paradoxe Symbole des fantastischen Spieles, eine Kultur also, wie sie unser durch Logik und platte Wahrscheinlichkeit verdorbenes Publikum niemals aufbringt. Der Text von Così fan tutte, den Hoffmann mit Recht so köstlich findet, wird wegen der „unwahrscheinlichen“ Verkleidungen Despinas in den Arzt und in den Notar von den Ganzgescheiten verachtet. Spotten ihrer selbst und wissen nicht wie. Denn gerade das Unwahrscheinliche ist das künstlerische Element der opera buffa und gerade durch das übertriebene, unlogische und darum unwirklich aussehende Kostüm wird jener höheren Logik, die ein solches Werk nun einmal in sich hat, eine illusionistische Grundlage gegeben.

Auch die symbolischen Attribute finden wir in der Buffa und die erotische Hervorkehrung gewisser Kostümpartien. Nicht nur das rote Schnupftuch des Komikers und die kokette Schürze der Soubrette zeigen dies, sondern in ihrer Kindheit sogar noch die mythologischen Attribute des bukolischen Mimus. „Die Frauen mit kurzen Kleidern, die nackten Satyrn mit haarigen Schenkeln und Hüften singen zur Begleitung einer Trommel, welche in einem Weinschlauch versteckt ist, mit einem Faßheber statt des Taktstockes. Der Komponist läßt, je nach dem Charakter der Person, bald eine Pfeife in einem Menschenknochen blasen, bald ein Ribecchino (Streichinstrument) in einem Hirschkopfe, das Cornett versteckt er in einem Ziegenhorn und die gewundene Trompete in einer Weinrebe. Die edle Harfe wird in einen Faßreifen gespannt, und mit den Menschenstimmen vereinigt sich Vogelgesang. Sind wir nicht in Gefahr, wieder an der Schwelle solch kindischer Kunst zu stehen?“ (Arienzo 155). Man war in Gefahr. Die Schnitter kamen nicht ohne Sichel, der polternde Alte nicht ohne Stock und Schnupftabakdose, der Bramarbas nicht ohne Riesensäbel und gewaltigen Schnauzbart auf die Szene. Dabei waren die Kostüme ganz realistisch in der Mode der Zeit geschnitten, bei den reicheren Truppen von fast so kostbaren Stoffen wie in der opera seria, bei den ärmeren mit billigem Gold, ja Papier und Flitter benäht. Einzig der übertriebene Schnitt und die grellen Farben brachten diese Kostüme über die Alltagswirklichkeit in die fantastische Groteske hinein, wie wir sie an den farbigen Stichen der Zeit gut studieren können.

VI.

Die Szenerie wechselte mit den nur locker zusammenhängenden Einzelschwänken der Buffa von Abenteuer zu Abenteuer ganz wie im Mimus. Der bürgerlichen Burleske genügte der bürgerliche Rahmen, der die Fantastik der Vorgänge mit einer beinahe spukhaften Wirklichkeit einfaßte. Callot und E. T. A. Hoffmann hätten Paten sein können.

Da die Buffa viel mehr mit der Umgebung ihrer Gestalten rechnete, da sie mit Möbeln, Requisiten, praktikablen Balkonen und Versenkungen viel mehr spielen mußte als die Seria, so war die Szenerie als Milieubühne gegeben. „Da die komische Oper das Volksleben darzustellen hatte, so genügte es, daß die Szene eine Straße, einen Platz, ein Zimmer und einen Garten vorstellte" (Arienzo 45). Diese Szenerien waren durchaus symmetrisch angeordnet, entsprechend der symmetrischen Verteilung des Ensembles in der Buffa. Wir finden ja heute noch in der Operette selten eine Inszenierung gewagt, die von der Symmetrie abgeht, denn für die Ensembles ist der durch die Mitte gleich geteilte Raum eine grundnotwendige Bedingung. Durch die symmetrische Anordnung des Milieus ist eine Stilisierung des Raumes von selbst gegeben, der Schritt über die Wirklichkeit hinaus also schon damit getan. Die Unwirklichkeit in allem Realismus wurde aber noch gesteigert. Auf die Prospekte und Kulissen waren sehr oft Menschen und Tiere in Ruhe oder Bewegung gemalt, so wie wir es heute noch manchmal im Variété erleben können. Die Dekoration selbst war in dumpferen, gebrochenen Farben gehalten und ließ die Kostüme in ihrer Grellheit scharf aus dem Rahmen fallen.

Die Beleuchtung war, der Gattung entsprechend, lange nicht so verschwenderisch wie in der opera seria und verlegte sich nicht auf besondere Künste. Es genügte, daß die Gesichter beleuchtet waren, damit man das groteske Mienenspiel der Komiker beobachten konnte. Selbst die Nacht wurde, wie es Goethe noch erlebte, nur durch Einziehen der rückwärtigen Beleuchtung angedeutet, während die Rampen ihre Tageshelle beibehielten. Trotzdem wird das gewisse Rembrandtsche Dunkel Algarottis häufig vorgekommen sein, denn manche pikante und ergötzliche Szene spielt im nächtlichen Dunkel,

und manche Erkennung wird durch die plötzliche Beleuchtung herbeigeführt; und diese plötzliche Beleuchtung ist ja nur möglich, wenn es vordem dunkel war.

VII.

So haben wir das Bild der opera buffa im Umriß vor uns. Die Groteske des Alltags, aus der alten Volkskomödie des Mimus und der commedia dell' arte entstanden, führt uns die uralten Typen der lächerlichen Menschenschwächen in realistisch karikierter Darstellung vor. Wo die opera seria in Glanz und Pracht der Höfe prunkt, begnügt sich die opera buffa meist mit dem geringen Staat eines Prinzipals oder lebt an den Höfen von Gnaden ihrer reichen Schwester. Sie war arm, doch von alter Kraft und Unsterblichkeit, denn sie war Volksgut, Menschheitsgut. Aus ihr zuerst schöpfte Mozart Kraft und Werk, das eben darum ein Volkswerk, ein Menschheitswerk wurde.

VIII.

Wenn die Geschichtsschreiber der französischen komischen Oper sich sehr historisch gebärden, dann beginnen sie von den Liederspielen des Trouvère Ménestrel Adam de la Hale. Schon er wird naiv, kaustisch und geistreich genannt (Schletterer, Vorgeschichte 18), und naiv, kaustisch und geistreich ist die komische Oper der Franzosen bis heute.

Auch sie schlug aus den Wurzeln des Mimus aus. In den Divertissements der höfischen Feste, die uns Lacroix hübsch schildert, wie in den Jahrmarktsbuden der Volkskomödianten begannen die komischen Mimusszenen sich in französische Art zu wandeln, deren Maître Mimin der Farces noch den Namen des römischen Mimus trug. Aus den Sotties, Moralités und Farces kamen noch Molières Typen und Stoffe (Schletterer, Vorgeschichte 33 f.), aus den pastoralen Ballettintermezzis (Font 22 ff.) seiner Bühnenspiele guckte noch der Satyr des bukolischen Mimus hervor, der mit seinen Naturlauten geradezu aus dem Kreis der mimischen Idyllen herüberschlüpfte. In den Moralités spielten verkörperte Begriffe wie Glaube, Zärtlichkeit, Wollust, Narrheit, Handwerk, Schande usw. in allegorischen stehenden Masken ihre Rollen. Noch Molière gab dem Geiz, der Frömmelei, dem Hahnreitum, der Hypochondrie nur sehr

konventionelle Namen von Bürgern, ohne seinen personifizierten Begriffen Menschlichkeit einzuhauchen. Brachten die Moralitäten allegorische Masken, so sind Molières Figuren symbolische Masken. Vielleicht hätte er seine Begriffswesen ebenfalls mit Begriffsnamen genannt, hätte nicht die italienische Abart des Mimus ihre stehenden, schon persönlich benamten Typen nach Frankreich eingeführt gehabt.

Schon um 1600 finden wir die commedia-dell'-arte-Spieler in Frankreich, und der Bergamasker Zanni (der im antiken Mimus Sannio hieß) Alberto Ganasso war mit seinen Harlekinaden schon unter Karl IX. sehr beliebt (Schletterer, Vorgeschichte 91). Mit ihm war die Comédie Italiénne im Paris des 17. Jahrhunderts zu einer zweiten Heimat gekommen, und dort wurden auch die Entwürfe zu den extemporierten Komödien von Gherardi in sechs Bänden niedergelegt, die nun von allen Lustspieldichtern des 17. und 18. Jahrhunderts als reiche Quellen geplündert wurden. Auch Molière schöpfte viele seiner Stoffe aus den Stegreifspielen, ja er nahm die Typen der commedia gleich mit dazu. Allein, was machte er aus diesen Marionetten! Wie verwandelt und doch wie altbekannt erschien der Sannio-Zanni im Sganarell Molières! Mit dem ganzen Haß und der vollen Not seiner bitteren Welterfahrung nahm er so eine Larve einer Eigenschaft her, stülpte sie einem der Menschen, die ihn schon durch ihr bloßes Dasein quälten, über, und die Maske lebte. Lebte das grauenhafte, quälende Leben eines Monomanen, der ißt und trinkt, liebt und lacht und leidet, und der das Alles nur im Zwange einer einzigen leidenschaftlichen Besessenheit: der Eifersucht, der Heuchelei, des Geizes, der Sinnlichkeit erlebt. So seid Ihr alle! schreit es grell aus diesen Tragikomödien. Mit seiner krampfhaft geballten Faust hat Molière die spielerischen Schäfereien des Barock über den Haufen geworfen und der französischen Komödie einen penetrant herben Realismus eingeimpft. Das waren nicht mehr die beinahe harmlosen, derben Foppereien der sinnlichen italienischen Stegreifspiele, das war schon die blutrote peitschende Tendenz der französischen Moralisten vor der großen Revolution. Molière wurde dadurch für seine Zeit, deren Musikästhetik auf das plaisir physique, das Sinnlich-Schöne, ging und für Satire und Ironie noch keinen Ausdruck gefunden hatte, so wie er war, als Ganzes

musikalisch unbrauchbar. Aber seine scharfe Typenzeichnung und sein bürgerliches Ethos floß in die bürgerliche Oper über und gab ihren Typen jenes scharfgeistige satirische Profil, das diese heute noch mit einer gewissen Überlegenheit tragen, während die opera buffa ihre Karikaturen noch lange Zeit im alten Marionettenstil weiter tanzen ließ. Und so kam die opera buffa zur opéra comique etwa wie die Parodie zur Satire zu stehen.

Molière hatte zwar auch in seinen Komödien Musikintermezzi, die sich wie komische Opern gebärdeten, und in den grotesken Kuplets und Serenaden (Achenwall 16 ff.) waren wie in seinen Pastorales comiques (Font 24) die Keime zur opéra comique vorhanden. Die kleinen volkstümlichen bissigen Liedchen, die Vaudevilles, die schon die frühen Komödien aufputzten, wurden, wie bei Molière, jetzt auch in die commedia dell' arte, die als comédie italiénne schon ziemlich französische Art angenommen hatte, eingelegt und Tänze dazu gebracht (Jahn II, 117). Noch ging aber neben der comédie italiénne im théâtre de la Foire jene opéra comique her, die geradewegs aus den Farcen und Divertissements Molières herkam und durch Vaudevilles zum volksmäßigen Singspiel wurde. Lesage, der sich dramatisch von Molière herleitete, und Piron, der Jahrmarktskomödien mit Liedeinlagen schrieb, brachten diese Operettengattung vorwärts (Bettelheim 165 ff.). Um 1762 waren beide Theaterarten so weit genähert, daß sie sich miteinander vereinigen konnten.

IX.

Und das kam so:

Mit den Enzyklopädisten wurde der Realismus Herrscher in der Ästhetik. Die Vernunft, der gesunde Menschenverstand der gesunden, selbstbewußten Bürgerlichkeit, legte auch an die Kunst ihren hölzernen Maßstock der Tatsächlichkeit. Die französische Oper, der Schauplatz aller Zauber und Wunder, paßte ihr gar nicht und mußte von der Vernunft überwunden werden. Der (uns Heutigen freilich merkwürdig stilisierte und dabei doch sehr sinnliche) Realismus der italienischen opera buffa sollte den Franzosen den neuen Weg zur vernunftgemäßen Oper zeigen. Auf Grimms und Rousseaus Betreiben (Jansen 158) kamen 1752 die Buffonisten mit Pergoleses „Serva padrona“ nach Paris. Die Wahl der Haupt-

komödie war sehr vorsichtig und klug, denn die „Serva padrona“ hat jenes Abenteuerliche im Alltag, das wir als Hauptzeichen der italienischen komischen Oper erkannten, in geringem Maße. Sie repräsentierte mehr, wie sie Arienzo (39) im Gegensatz zur ausgesprochenen buffa nennt, „den Typus der bürgerlichen Melokomödie“, und ihre zwei Hauptfiguren, der lüsterne Alte und die kecke, ihre sexuelle Gewalt skrupellos ausnützende Magd, mußten die Franzosen an Molière gemahnen. Die „Serva padrona“ wurde das Lehrbeispiel der neuen Richtung. Auch was die Italiener damals sonst noch brachten (Jahn II, 199), machte Schule. Der „Maestro di musica“, eine der zahllosen Persiflagen der großen Oper (Abert, Piccini 30), wurde übernommen, nachdem Lesage schon 1715 mit einer Persiflage des „Télémaque“ die Parodien der großen Oper eingeleitet hatte. „La finta cameriera“ führte die Verkleidungsoperetten ein, „La donna superba“ die mannigfachen Spröden, die aus dem Schäferspiel schon sattsam bekannt waren, „Il Cinese rimpatriato“ und „La Zingara“, die vielen exotischen Opern, deren erste Blüte Grétrys „Le Huron“ wurde, „Bertoldo in Corto“ wurde der Vater aller Ninetten und Lottchen, die naiv und mit kecker Tugend an die verderbten Höfe kamen.

Wir dürfen aber dabei nicht glauben, daß die Franzosen den Stil der Italiener unverändert übernahmen. Im Gegenteil! Die ungebrochene, naive Form, die der italienische Typus I zeigt, wurde von dem reflektierenden sentimentalischen Typus III der Franzosen auf ihre Art umgeschmolzen. Vor allem verschwand die naiv überquellende Fantastik und ließ eine billige, wenn auch geistvolle Logik an ihrer Stelle. Der rationalistische Bürgerverstand zügelte die Fantasie der Sinne. Eine der hübschesten Plaudereien in Oskar Bies „Oper“ (232 ff.) schält uns die Stoffe und ihre Formung aus den vielen zugänglichen und unzugänglichen Quellen der Zeit heraus. Man lese sie dort nach.

Bie hat ja recht. Es wurden meistens einfache Liebessentiments mit etwas Spott und Satire abgeplaudert und mit einer etwas koketten Sehnsucht nach der Natur verbrämt. So wurde Rousseaus, unter dem frischen Eindruck der „Serva padrona“ und ihrer Mitläufer geschaffener, „Devin du village“ das erste Musikdrama „in derjenigen Gattung des italienischen Stiles, welche für die französische Sprache

und Geistesart paßte“ (Jansen 340). In ihm schon verwischte sich die in Italien so strenge Scheidung zwischen ernster und komischer Oper, in ihm schon schlug die Gemütssaite sentimental an und führte zum musikalischen rührenden Lustspiel, einer comédie larmoyante mit Musik.

Die opéra comique mußte, wie noch heute, ihre Musik zwischen Dialogen einbetten, und ich glaube, daß durch den Dialog, der voll Klugheit und Witz war, die Dramaturgie des Schauspiels, wie sie damals die Federn erhitzte, auch in die Oper drang.

Diese Dramaturgie war die rationalistische Dramaturgie des bürgerlichen Schauspiels. Ein sentimentaler Materialismus wurde von den Enzyklopädisten zum künstlerischen Grundsatz gemacht. Die menschliche Natur sollte in ihrer ganzen nackten Wahrheit auf dem Theater nachgeahmt werden. Aber unter Natur verstand man nicht die sinnliche, sondern die moralische Natur (Eloesser 68). Voltaire und Rousseau, der bissige Rationalist und der sinnliche Naturalist, konnten sich auf dieser Plattform zusammenfinden. Und die Komponisten alle, Favart und Grétry voran, schrieben Theorien und Dramaturgien, in denen immer wieder die Musik als Seelendeuterei, als eine Kunst der vernünftigen Empfindung gefeiert und verhandelt wurde. Die aufklärerische Psychologie griff in die Oper ein (Goldschmidt, Ästhetik 102 ff.), und Grétry konnte eine wahrhafte Rezeptsammlung für die musikalische Schilderung der unterschiedlichen Charaktertypen aufstellen (Mémoires III).

Die Psychologie kam von England, das um die Mitte des Jahrhunderts Frankreich mit Literatur überschwemmte. Marivaux, der führende Dramatiker, lehnte sich am meisten an die Engländer an. Er brachte zwar noch — als sollten wir uns nur ja genau merken, woher die opéra comique stammt! — den Harlekin in sein Schauspiel (Eloesser 64), aber diese Maske war schon psychologisch angesteckt. Sie hatte eine Seele bekommen, und Watteau durfte sie bald beseelt und leidend malen. Schon konnte Fréron verlangen, daß die zu Anachronismen gewordenen Typen von Menschen abgelöst werden (Eloesser 66).

X.

Die Menschen kamen. Das Allegorische, Maskenhafte wurde überwunden, man suchte sogar in Molières scharfen Masken die

leidende Seele auf. Allein die Natur war für die Zeit eben nur die moralische Natur. Und die Moral ist nicht menschlich individuell, sondern gesellschaftlich konventionell. Das vergaß man, glaubte die Menschen darzustellen und schilderte nur ihre Stände. Und hierin nicht einmal den Bourgeois, sondern die Gens de condition (Eloesser 63f.), was dann zu einer gewissen Idealisierung der Berufsstände und Nationen auswuchs. Und so war man zwar von den Typen der Charaktereigenschaften abgekommen, um trotzdem wieder zu Typen, den Typen der menschlichen Gesellschaft, zu gelangen. Von diesen wurden diejenigen Stände, die der Natur näher leben, immer idealisiert und in dramatischen Gegensatz zu den höheren zivilisierteren Gesellschaftstypen gestellt. Jäger, Milchmädchen, Hirten, Bauern, Essighändler, gemeine Soldaten, Räuber, Müller, Handwerker und Savoyarden, Zigeuner, Spanier, Huronen, Schotten und Chinesen wurden als Menschen, nein, als der Mensch ausgeboten. Und der zivilisierte Philister sah den süßen Naturmenschen gar zu gern als Lebensideal auf der Bühne. Man lese nur den Spielplan der Pariser komischen Oper z. B. vom Jahre 1769 in Hillers Wöchentlichen Nachrichten (III, 94 ff.) durch, um das eigentümliche Gesicht jener Übergangszeit begreifen zu lernen. Da können wir besonders Englands Einfluß ganz unvermittelt bei Sedaine, in dessen Körper Grimm sogar Shakespeares Seele entdecken wollte (Achenwall 119), in „Le diable à quatre“ nach Coffeys „The devil to pay“, einer groben Schusterburleske nach dem Traumspielmotiv aus Shakespeares „Widerspenstiger“, finden und in einem „Sancho Pansa“ Philidors sogar den Anschluß an eines der Weltmeisterwerke der Typenpsychologie entdecken.

Diese bunten Ständespiele hatten nichts von der naiven Bissigkeit der italienischen Buffaspäße oder von Molières unmittelbarer greller Satire; sie waren vielmehr arg moralisch und sentimental und von einer nur wehmütigen Heiterkeit, wenn auch mit leichter Ironie und Grazie pikant gewürzt. Die commedia dell' arte wurde zur commedia commovente. Zum Lächeln unter Tränen der Rührung war Molières gellender Hohn aufgeweicht.

So wie Mozart in Paris sie kennenlernte, unterschied sich die opéra comique nur durch die Beigabe der Musik von jenen bürgerlichen Komödien der Zeit vor dem Sturm und Drang, die, wie wir

schon sahen, Mozart überall antraf, wohin er sich wandte. Waren ja doch die Dichter und Theoretiker beiden Gattungen oft gemeinsam.

XI.

Wir können es bei Goldschmidt (Ästhetik 288 ff.) sehr übersichtlich lesen, wie die Theorie nach dem Buffojahr 1752 die Opernmusik biegsamer und zum psychologisch-dramatischen Ausdruck brauchbarer zu machen suchte. Und in der Praxis können wir den Fortgang der psychologischen Aufweichung an den Partituren der Komponisten verfolgen. Der vorgeschriebene Dialog bestimmte für die komische Oper auch die Musik. Sie wollte zwar, von Rousseau aufgestachelt, auf italienische Manier Belcanto singen, aber schließlich plauderte sie doch in ihrer französischen Muttersprache einen prickelnden Konversationston. Der Stil des Vaudeville: naiv, kaustisch und geistreich, weitete sich zur Lustspielpartitur aus. Das Finale, von der Buffooper herübergeholt, spann sich in die Breite, Erinnerungsmotive schlugen die Fäden zum dramatischen Zusammenhang (Goldschmidt, Ästhetik 133 ff.). Die Singstimmen deklamierten fein und graziös, aber immer etwas sentimental und machten die grotesken Sprünge über die breiten Tonstufen der Buffa nicht mit. In kleinen Druckern und Lichtern, in dynamischen und agogischen Kleinigkeiten zeigte sich die salonmäßige Erziehung dieser wohlgepflegten Musik. Sie folgte der Psychologie und suchte überall dort, wo die Buffa den Affekt und die Bewegung mitahmte, den Ausdruck reflektierend zu geben. Während die Italiener ihre Musik als musikalische Äußerung des Affektes selbst machten, banden sich die Franzosen an das Wort. Die Italiener schrieben Gesangsmusik, die Franzosen Konversationsmusik. Der Ausdruck des Italieners war unmittelbar und deshalb rein musikalisch, der Franzose mußte mit Rousseaus „Devin du village“ den Vortrag durch außermusikalische Bezeichnungen regeln, und vorschreiben, w i e gesungen werden sollte.

Das malende Orchester kam zwar von den Italienern herüber, verlor aber nicht seine Schule aus der früheren eigenen komischen Oper und der nationalen Gattung des Balletts. Der Tanzrhythmus ist herrschend und wird durch diskretes, aber mannigfaltig schattiertes Schlagwerk getragen. Die Bläser befreien sich von den Füll-

stimmen, werden selbständiger und gehen in bunter Abfolge häufig konzertant mit der Singstimme. Die Ausdeutung der szenischen Vorgänge ist musikalisch feiner, aber damit auch weniger drastisch als in der opera buffa vom Orchester gemalt.

So verhält sich die opéra comique zur opera buffa wie etwa ein durchgetöntes Aquarell zu einem farbigen Holzschnitt.

XII.

Und in Aquarellweise wurde die opéra comique auch dargestellt.

Für den gesanglichen Vortrag gab der gesetzlich vorgeschriebene Dialog und noch mehr die Entstehung aus dem Lustspiel, der Jahrmarktskomödie und der commedia dell' arte den Stil an. Grétry studierte, ehe er seine Musik niederschrieb, den Ausdruck an guten Schauspielern des Théatre français (Mémoires I, 146, 170). Und mehr Sprechen als Singen war der Vortrag fast bis zur Revolution, nach welcher erst die Musik, mit seriösen Opernelementen durchtränkt, herrschend wurde (Dietz 84, Achenwall 131). Für jene erste Zeit, also die Zeit Mozarts, war noch der Dichter wichtiger als der Komponist, und es waren auch die modernsten Poeten, welche der Operette die Texte schrieben. Leicht, elegant und biegsam war der Gesang, und wenn wir Rousseaus Vortragsanweisungen zum Devin lesen: „Ferme, ironie et dépit, animé, ménace, douleur, tendre“ und andere, so können wir uns wohl eine Vorstellung von der Gesangssprache bilden, die dem musikalischen Dialog bis in die innersten Möglichkeiten der seelischen Ausdeutung nachspürte, ganz wie es die Darsteller des gesprochenen rührenden Lustspiels gewöhnt waren. Der Naturwahrheit ging man mit dem jargon populaire noch näher (Font 22ff.), ohne aber jene Eleganz einzubüßen, die in der Musik durchweg eingehalten wurde. Selbst die sentimentalen Lieder wurden durch die feine Mäßigung, die wir bei Monsigny und Grétry so gut studieren können, nicht kitschig.

Mimik und Gestik gingen mit der Musik in Einklang. Vom Stegreifspiel hatte die komische Oper zwar die Lazzi noch anhaften (Font 221), allein die französische Courtoisie milderte die saftige, aufs Äußerste gehende Spielmanier der Italiener zu einer mehr andeutenden Dezenz, welche die spielerische Musik auch für

den Ausdruck der Gesten vorschrieb. Die Übereinstimmung von Geste und Musik ist nicht nur ästhetisch aus den tonmalenden Nachahmungen der Musik, nicht nur aus dem schon für die Darstellung der opera seria herangezogenen Satz Rousseaus belegt, sondern auch geschichtlich dadurch bewiesen, daß die Ballettkomödien Molières zugleich gesungen und getanzt wurden, wobei die eigentlichen Schauspieler sich meist passiv verhielten (Achenwall 16ff., 34). Das heißt also, daß die Schauspieler nicht nur nicht singen konnten, sondern daß ihnen auch das pantomimische Spiel mit der Musik nicht leicht gelang. Ein weiterer Beweis ist der, daß auf dem Jahrmarktstheater Lesages der Sänger, Schauspieler und Tänzer in einer Person vereinigt war und noch ganz in der Tanzmanier der Stegreifdarsteller spielte. „Holà danseurs, chanteurs des Vaudevilles, holà donc Mezzetin, Olivette, Docteur, Polichinelle!" (Achenwall 35f.) wurden die Jahrmarktsoperisten nach uraltem Mimusbrauch auf die Bühne gerufen und damit das Theater als Spiel, als Schein betont, der Auftritt im Rhythmus des Entreeliedes herausgefordert. Marmontel weiß noch dazu in seiner Poetik die deutlichere Rhythmik des Spieles der Italiener dazuzuzählen. Er sagt von der neuen Art der Oper: „La Motte war ihr Erfinder, das ‚Galante Europa' war ein Versuch und verdiente das Muster zu sein . . . Die edle Galanterie, das Hirten- und Schäferleben, das komische, sogar das Possenspiel werden durch die Musik verschönert . . . Die Lebhaftesten sind die Besten: besonders gibt das Komische durch seine Bewegungen, Sprünge, naiven Züge, seine lebendigen Malereien der Musik einen angenehm spielenden Schwung, welchen die Italiener uns gezeigt haben und welchen man vor der «Serva Padrona» zu Paris gar nicht vermutete" (Hiller, Wöchentl. Nachrichten IV, 378). Auch was Font über Favarts Bühnenblick schreibt (219ff.), zeigt uns diese Geburt der Komödie aus dem Rhythmus der Musik auf.

Die Standortetechnik war in der Gattung der Ständeoper wohl gewahrt, das Zusammenspiel lebendiger und besser als in der großen Oper. Ausdrückliche Beweise fehlen mir freilich noch zurzeit.

Musikalisch finden wir auch die verschiedenen Stände, deren Typen uns die opéra comique vorstellt, charakterisiert, und diese Charakteristik mußte demnach auch die Darstellung zeigen. Ein

solcher Standestypus war darstellerisch eine Sammlung immer wiederkehrender Züge in Mimik und Tonfall, Gang und Gestik, und der Ruhm des Sängers war es, diese Züge möglichst deutlich und organisch in seinem Spiel anzubringen. Die allzu sinnliche Naivität der Agnesen, die Eigenheiten eines Doktors, Pächters oder Offiziers wurden gar sorgsam zur Schau gespielt. War doch der Konflikt dieser Opern meist ein Konflikt der gesellschaftlichen Stände, und da mußte sich der ehrliche Pächter vom verderbten Grafen, der wackere Bürger vom bestechlichen Advokaten scharf abheben. Denn so wollte es die Wahrheit, die dem Dichter und Kunstrichter und dem lieben Publikum über alles ging. Was Wunder, wenn diese Wahrheit sehr salonmäßig parfümiert war?

XIII.

Unsere rationalistische Wahrheit mußte auch die Maske und das Kostüm aufweisen können. Die Masken hatten die typischen Schminkstriche der commedia dell' arte übernommen und nur ihre Übertriebenheit gedämpft. Aber wie heute noch war der Greis ohne schlichte Silberlocken, der Bauer ohne eine Knollennase im dummpfiffigen Gesicht, der Advokat ohne übermäßige Augenbrauen und Warzen undenkbar. Diese typischen Gesichtszüge können wir von den antiken Komödienmasken bis zu unseren modernsten Baßbuffomasken in geschlossener Reihe durchgehen.

Auch das Kostüm begann wahr zu werden. Nach bekannter Fabel erschien Frau Favart als Bastienne 1753 zum ersten Male in Holzschuhen auf der Bühne. Favart, der Inszenator, gesteht selbst, daß er, von Garricks Gastspiel beeinflußt, die Wahrheit des Kostüms erstrebte (Font 227), und wir können in der Tat einen ziemlichen Realismus der Inszenierung (auch kostümlich) in der englischen realistischen Oper, der Bettleroper, an Hogarths Stichen sehen und die Abhängigkeit der Franzosen an Stichen zu ihren Opernszenen erkennen. Es ist auch in der dramaturgischen Anlage dieser Werke begründet, daß die starke Gegeneinanderstellung der verschiedenen Standestypen kostümlich deutlich hervorgekehrt wird. Und mit dieser Scheidung der Stände kam die mittelalterliche Charakterisierung durch Standesattribute von neuem in Schwang. Die Fischerin, die nicht zumindest bei ihrem Entreelied das Netz um-

hängen hatte, ein Hirte ohne Stab, ein Doktor ohne Aktenrolle, eine Gärtnerin ohne Blumenkorb oder Rechen waren undenkbar. Bei aller äußeren Realistik war das Kostüm doch von feinem Stoff und — selbstverständlich! — für die Solisten vom Chor durch größeren Putz abgehoben. Die Haartrachten waren bei den komischen Fächern fast so grotesk übertrieben, wie in der opera buffa noch heute, bei den lyrischen Fächern unwahrscheinlich modern. Die Farben waren lebhaft und von französischem Geschmack, also nicht so grell wie in der italienischen Buffa. Die verschiedenen exotischen Trachten der komischen Oper hielten sich in den Grenzen der damaligen Forschung und in den noch engeren des Hergebrachten. China war Chinoiserie des Rokoko, und die Naturvölker waren mit zierlicher Dezenz französiert. Die Mode der Zeit bestimmte auch ihre Tracht, wie sie die der Bauern und Hirten beherrschte.

XIV.

Dem Gesetz der Wahrheit mußte auch die Außeninszenierung gehorchen. Favart soll in den „Drei Sultaninnen" das türkische Kolorit zuerst milieugetreu auf die Bühne gebracht haben. Wenn wir Font (281 ff.) glauben wollen, so war die Bühne mit spielenden Requisiten als Milieubühne gegeben. Daß sie es mehr als in der Seria war, lag in der realistischen Auffassung der ganzen Gattung, in welcher spielende Requisiten beinahe immer eine wichtige Rolle hatten. Wollte doch Mercier das bürgerliche Schauspiel sogar zu einer Quelle der Kostüm- und Sittenkunde machen, ja er zeichnete die ganz moderne künstlerische Milieutheorie Zolas und der Goncourts in ihren Grundzügen schon auf und erstrebte in seiner Utopie „L'an 2440" gar das Wagnerische Gesamtkunstwerk (Eloesser 79 f.), in welchem bekanntlich das realistisch echte Bühnenmilieu ein wichtiger Teil ist. Die bürgerliche Oper aber entsprang demselben Dichter- und Gedankenkreis.

Die Beleuchtung machte den Stilfortschritt mit, spielte Tag und Nacht, Sonne, Mond und Sterne, die viel angerufen und verwendet wurden, und ließ Sturm und Gewitter toben, die ein ganz wesentlicher Anreiz zur Rührung und Erschütterung in jenen sentimentalen Opern waren. Wie solche Effekte gemacht wurden, sahen wir schon bei der opera seria.

XV.

Dieses war der Stand der opera buffa und der opéra comique, als Mozart sein Wirken begann. Freilich dürfen wir unsere schematisch durchgeführte Scheidung nicht streng einhalten, denn Kunstwerke sind Organismen, Kunstwerke verschlingen und verbinden sich, und eins wächst gar leicht ins andere. So geschah es auch hier. Daß die opéra comique seit dem denkwürdigen Jahr der „Serva Padrona“ am italienischen Geist mit zehrte, sahen wir schon. Aber auch die opera buffa nahm die Wirkung der realistisch-sentimentalen Oper der Franzosen an sich wahr. Schon Piccinis „Buona figliuola“ und ihre Nachfolgerinnen zeigen diesen Einfluß deutlich auf. Sie nehmen ernste, rührende Gesänge und Szenen und endlich sogar den Stil der opéra comique an, um sich so der commedia commovente mehr zu nähern, als ihnen gut war. Die rechte Mischung gelang erst Mozart. Denn er tat die Herbigkeit des deutschen Singspielstiles mit hinein.

DAS DEUTSCHE SINGSPIEL

I.

Auch das deutsche Singspiel ist ein Kind des Mimus. Aus den frühesten Formen des Götterkultus, gleich den Dämonenkulten aller Heiden, stieg mit Priesterlied und Chorgesang, mit Opferhandlung und Opfertanz auch in Germanien das singende Spiel des Lebens auf. Von den wandernden Mimen Roms wurden ihren deutschen Nachfahren, den Spielleuten, die mimischen Possen, geläufigen Späße und Typen überbracht und mit den heimischen Masken verschmolzen; mit dem Christentum und seinen Mysterienspielen kam auch sein Schalk, der komische Teufel, über die Alpen und trieb bei seinen Krämern, Juden, Zauberinnen und Mägden in den Zwischenszenen der Mysterien unter Feuer und Rauch seine wunderlichen Possen, wobei manches Gauklerstück des mimischen Spielmanns unterlief. Die Zauberer und Hexen der deutschen Zauberoper müssen in diesen Intermezzi der heiligen Spiele ihre Ahnen suchen. Aus den Krämern und Juden, Mägden, Salbenweibern und Buhlerinnen, aus den feigen Soldaten am Heiligen Grab, den Wuche-

rern und Liebesnarren stammen die Typen der deutschen Farcen und Sottien, der Fastnachtsspiele, die viele Lieder einlegten und endlich vollständig gesungen zur Gesangsposse wurden, deren Held der alte biologische Mimuskomiker war und blieb, der Hanswurst in seinen tausend Verkleidungen. Die Hirten, die in den Weihnachtsspielen noch die derbe bäurische Natürlichkeit des bukolischen Mimus sich bewahrt hatten, wurden in einer sentimentaleren Zeit zu idyllischen Schäfern verfeinert. Das Schäferspiel war ihr Leben. Mit dem Schäferspiel „Bastien und Bastienne“, mit dem deutschen Singspiel „Die Entführung aus dem Serail“, mit der Zauber- und Märchenoper „Die Zauberflöte“ schloß Mozart diese drei Hauptformen des deutschen Singspiels in sein Lebenswerk ein.

Verfolgen wir kurz die Bühnengeschichte der drei Gattungen.

II.

Im alten römischen Reich waren auf die derben Schilderungen des Landlebens in der oskischen Atellane Virgils nach dem Muster Theokrits naturschwärmerische, sentimentale Idyllen des überkultivierten Geistes gefolgt, und von ihnen aus blieb das Naturideal dem Schäfermimus zu eigen (Reich 884 ff.). Das Schäferdrama führt somit seine Entwicklungsspur von dem bukolischen Mimus der Antike in das deutsche Mittelalter zu Frühlingstänzen, Pastourellen und Neidhardtspielen (Creizenach 407), zu den Schäferspielen der Renaissance, denen Tassos „Aminta“ und Guarinis „Treuer Schäfer“ die klassische Form gaben und eine lange Überlieferung anzettelten. Bei den höfischen Festen, in denen dem Gefeierten durch Mimen gehuldigt wurde, kamen vor allem die Hirten als die Symbole des Grundes und Bodens ihrer Herren zum Wort, oder besser: zum Gesang, bis aus diesen Intermezzi die selbständige Oper wurde, die somit dem bukolischen Mimus entstammt.

„Eine Pastorelle oder ein Pastoral“, sagt Menantes-Hunold, „ist ein Analogum einer Opera, differieret aber darinnen von einer Haupt-Opera und Serenata, daß es kleiner ist als jene und größer als diese ist“ (Rühle 2). Größer als die Seranata (vgl. 69), also größer als die eigentliche Huldigungsszene, kleiner als die Hauptoper, die Seria, stellt die Schäferoper eine der vielen Zwischenstufen zwischen Mimus und Oper dar.

Von italienischen, spanischen und französischen Einflüssen getragen, kommen die Schäferszenen auch in die mythologischen Monstra der Hamburger Opern wie der Wiener Haupt- und Staatsaktionen und entwickeln sich von dort her zum deutschen ländlichen Singspiel, zur deutschen Paysannerie, nach dem Muster der Franzosen zwar, aber in deutscher Sprache, deutscher Gestik und mit deutschen Späßen. Was wir sonst unter Schäferspiel verstehen, gewann erst mit Gottscheds „Atalanta“ eine deutsche Form, aber niemals deutsches Wesen. Schon „Atalanta“ war ein Lustspiel in Alexandrinern mit eingelegter Arie und abschließendem Ballett (Rühle 10). Hier wie fast immer handelt es sich um eine spröde Schäferin, die durch Eifersucht bezwungen werden muß. Rühle hat (15 ff.) die Charaktere aller dieser Spiele herausgelöst und nebeneinander aufgereiht. Sie sehen sich wie Marionetten an und sind auch wie die Typen des Mimus Marionetten. Aus Allegorien und Verkörperungen von typischen Eigenschaften, der Sprödigkeit, Zärtlichkeit, Schalkhaftigkeit, Naivität, weisem Alter, trotziger Jugend, tölpelhafter Bäurischkeit, Geckenhaftigkeit usw. entstanden diese Figuren. Sie waren blutleer und abstrakt wie ihre Vorbilder, wenn sie auch die Namen und verblaßte Art aus Virgil und Theokrit trugen. Nach dem antiken Mimus und der Ekloge treiben auch in dieser Dramatik Zauberer und Wahrsager ihr Wesen (Reich 887, 895), doch beschränkt sich die Zauberei meist auf Aberglauben und Traumdeutung (Rühle 25). So bleiben die Maschinen, die Haupteffekte der großen romantischen Pastoralen, bald aus.

Die französische opéra comique, die besonders durch den Naturschrei Rousseaus und durch das lebendige Beispiel seines „Dorfwahrsagers“ das Pastorale in neuer realistischer Art aufnahm, wirkte dann auch auf das deutsche Schäferspiel mit Musik ein und vereinigte es mit dem echten Singspiel, indem es den Hirtenstand nur als einen von den vielen Gesellschaftstypen behandelte, welche die komische Oper schilderte, wenn es auch die Motive und Typen des Schäferspiels im letzten Grunde beibehielt.

Die dramatischen Konflikte wurden auch von jetzt ab dadurch verschärft, daß dem naiven Naturkind der verderbte Städter entgegengestellt wurde, während im echten Schäferspiel nur die süßen Liebesneckereien der arkadischen Hirten voll „schöner Einfalt und

Güte der Sitten" (Wieland 94) den Stoff abgaben. Durch die Einführung der gesellschaftlichen Gegensätze verlor die Schäferoperette ihre Naivität und ging in der bürgerlichen Standesoperette auf.

III.

Über die bühnliche Darstellung der Schäferoperette ist wenig zu sagen. Die spärlichen Stücke dieser Art, meist Einakter, Zwischen- und Nachspiele, zeigten sich in jener Inszenierungsform, die der moderne Bildungsphilister für echt Rokoko ansieht. Meist von den Schauspieltruppen agiert, haftete den Aufführungen wenig von der Oper an. Die Schauspieler sprachen, sangen und spielten ihre Rollen in sehr zierlicher Weise herunter. Mit feinem Takt gaben sie den artigen Puppen keine saftige Menschlichkeit, sonderrn nur die nette Silhouette eines dramatischen Schattens. Ihre süßen Seufzer, tändelnden Tränen, ihr trotziges Schmollen, Grollen und Rollen, ihr tänzelndes Lächeln, Händespiel und Posieren wurde viel parodiert. Es wäre dankenswert, einmal aus Text und Musik dieser Stückchen und ihrer Parodien eine genauere Schilderung ihrer Spielweise zu bestimmen. Jedenfalls war die Darstellung in der Hauptsache reflektierend, d. h. das Verstandeszentrum stand hoch über dem Gefühlszentrum, trotzdem dieses sich leicht bis zu Tränen rühren ließ. Die Sentimentalität der Figuren wurde mit einem leisen Lächeln von oben herab gespielt, geplaudert und in den Gebärden sehr geflissentlich bloß angedeutet. Etwas Ballettgrazie war immer auf das Spiel aufgetragen. Leicht hingetuscht war jede Stimmung, die Liedchen artig vorgebracht, der Dialog geflissentlich unpersönlich rezitiert, jede Umarmung sorgsam nur markiert.

Die Maske und das Kostüm modelte vollends die Darsteller zu Porzellanfigürchen. „Mich dünkte", sagt Fontenelle von den französischen Vorbildern der deutschen Schäferoperette (Rühle 28), „es geht in den Eklogen ebenso wie mit den Bauernkleidern, die man bei Tänzen und Mummereien anzieht. Sie sind von weit schönerem Zeuge gemachet, als wirkliche Bauern tragen; ja sie sind mit Bändern und Spitzen verbrämet: man hat sie nur nach Bauernart zugeschnitten." Aber auch der Schnitt ist mehr Frackmode und Krinoline als Bauernwams. Die Farben der Kleider sind zart, duftig und niemals von einem ausgesprochenen festen Ton. Blumen und Bänder

spielen dramatisch eine große Rolle, sie werden geraubt und verschenkt, dienen als Liebes- und Erkennungszeichen. Sie mußten darum deutlich auf dem Kostüm getragen werden. Die symbolischen Attribute: Hirtenstab, Pfeife, Blumenkorb, Rechen usw. sind von dem Darsteller unzertrennlich.

„Der Schauplatz ist unter freyem Himmel, zwischen etlichen Schäferhütten und Bäumen. Die Handlung hebt zu Mittage an und geht vor Abends zu Ende“, heißt es vor Gottscheds „Atalanta“ und vor sämtlichen anderen Schäfereien ebenso und ähnlich. Der Schauplatz unter Bäumen an den Hütten war diesen Spielen schon seit der Bühne Vitruvs im alten Rom und seit deren Nachahmung durch Serlio in der Renaissance gestellt. Wie man dort für alle Tragödien einen Palastplatz, für alle Komödien einen Marktplatz hatte, so spielten alle Eklogen auf der stehenden symbolischen Dekoration eines Hügels mit Hütten und Bäumen. Die Stücke gingen in der idealen Ferne Arkadiens vor sich, unbestimmt, wo, ohne Realität der Szenerie. Nirgends sind Anspielungen auf bestimmte Örtlichkeiten (Rühle 9), die uns die Bühne als zwingend notwendige Milieubühne kennzeichneten. Hügel und Hütte, Baum und Rasen wurden erwähnt und im Spiele verwendet, aber ein wirkliches Gefühl von Hügel und Baum, von Erdgeruch und Bodenständigkeit prägte diese Dekoration dem Zuschauer niemals ein. Die Stiche der Schäferszenen zeigen auch so unwahrscheinlich nette, idyllisch gestellte Landschaften, mit weidenden Lämmern und Hirten bemalt, daß eine Wirklichkeitsempfindung bei dieser stilisierten Absichtlichkeit gar nicht aufkommen konnte. Die Bühne war mithin trotz aller Kleinmalerei der Szenerie eine Fantasiebühne, die höchstens durch die spielenden Requisiten von Hütte, Strauch und Blumen zu einer Symbolbühne wurde.

Maschinerie bot man kaum auf. Der häufig erwähnte Bach war ebenso gemalt wie der Rosenbusch, Versenkungen und Flugwerke standen in diesen einfachen Liebesabenteuern still. Die Beleuchtung aber durfte Sonne und Mond, Licht im Hüttchen, ja manchmal sogar ein Gewitterchen malen. Doch waren auch solche szenischen Zugaben nur sehr zurückhaltend verwendet, denn alle Aufmerksamkeit sollte auf dem lebendigen, fein nuancierten Spiel der Darsteller ruhen (Rühle 11).

IV.

Etwas anderes war es um die Zauberoper. Diese sollte alle Möglichkeiten des Theaters zum Blenden und Verblüffen ausnützen, sie durfte weder Prospekte, noch Maschinen, noch Personal schonen. Den wenigen einsamen Figürchen der Schäferei waren hier Scharen von Solisten, Chor und Statisterie entgegengestellt, die einzige diskrete Dekoration des Hirtenhügels wurde von fantastischen Verwandlungen, überladenen Farbenprospekten, tollen Maschinen- und Lichtwundern erstickt.

Das Wunderbare war immer das Wesen der Oper, es wurde von Arteaga ihrer Ästhetik zugrunde gelegt (I, 65ff., 264ff.), von dem sonst gar nicht fantastischen Voltaire verteidigt (Hertel, Sammlung 25), von Wieland für das deutsche Singspiel verlangt (92). Herder, Goethe, Schiller und besonders die Romantiker suchten in der Oper vor allem die Welt des Übernatürlichen. Die Oper bekam durch ihre Zauber und Wunder etwas vom Schicksalsdrama (Lert, A. M. Z. 43, 415 ff.).

Das Wunderbare machte schon auch dem Mimus einen Teil seines Wesens aus. In ihm schon war „in der wundersamsten Weise Niedriges mit Hohem, Ernstes, ja Grausiges mit Burleskem und Humoristischem, das platt Reale mit höchst Fantastischem und Zauberhaftem verquickt“ (Reich 595f. u. ö.). Von den Dämonentänzen, den Tier- und Götterverwandlungen her steckte das Element des Zauberischen im theatralischen Spiel und suchte in der Vereinigung mit der wunderbarsten Macht des Menschen, der Musik, sein Kunstwerk. Kein Zauber und kein Wunder ohne Gesang und Tanz!

Auch nicht in den Mysterien, für deren Abstammung von den Mimen uns Reich (852ff.) manche interessante Anhalte vorsetzt. Noch mehr der Zauber und Wunder aber spielten in den mimischen Hofintermezzis, den Hofballetts und Masken, in denen Götter- und Menschenwelt dem Gefeierten huldigten.

Nach Deutschland kamen diese Hoffeste mit ihren mythologischen Wundern schon im Mittelalter, wofür noch im 16. Jahrhundert Fausts Zauberspiel mit Helenas Schatten am Hof von Württemberg ein völkstümliches, schon zur Sagenwahrheit gewordenes Zeugnis gibt. Bis zur Überladung ausgebildet aber wurden sie in der allegoriefrohen Zeit des Barock, wo diese Art von Pastoralen gleich

als Opern auftraten (Rühle 2). Sie wurden schon mit vielen Maschinen und Feuerwerk ausgestattet. Daphne, die sich in einen Baum verwandelt, kam über die Alpen nach Torgau, und hinter ihr drängte die Flut der mythologischen Maschinen- und Ballettopern venezianischer und französischer Mache. Wohl bleibt sie an den Höfen unvolksmäßig allein und stirbt darum in dieser Reinkultur als Modesache ab. Als sie aber in Hamburg, Braunschweig und Leipzig dem zahlenden Publikum in volkstümlicher Anpassung geboten wurde, mischten sich die Bildungen der heimatlichen Theaterüberlieferung hinein. Die allegorischen Wesen der Haupt- und Staatsaktionen und ihrer Stammväter, die auch schon singspielmäßige Einlagen hatten, geisterten auch in der Oper herum, besonders in der Zauberoper Wiens, für deren Zauber und Prunk mächtige magische Instrumente Verwandlungen schaffen mußten (Komorzynski 105), und denen die Jesuitenbühne die bequemsten Maschinenmuster abgab.

Vor allem aber brachte die Hamburger Oper den Pickelhering, der oft noch Harlekin genannt wurde, den Hanswurst, den untreu treuen Schatten seines heldischen Herrn, die realistische Parodie seiner idealen Überspanntheit. Auch dieser Hanswurst ist uraltes Mimusgut, er tollte bis zur Reinigung durch Apostolo Zeno in den venezianischen Opern, bis zu Quinault in der französischen Oper herum und ließ sich aus der deutschen Oper niemals ganz hinausreformieren. Konnte er auch samt den Wunderzaubern aus dem Deutschland Gottscheds verbannt werden: in dem fantasiereicheren Süddeutschland, im ewig romantischen Österreich, hielt er sich und seinen Zauberpark fest. Haffners „Megära, die fürchterliche Hexe“, ist nicht, wie man Schletterer und Devrient (I, 377 f.) allgemein nachsagt, die erste Wiener Zauberoper und Maschinenkomödie, sie ist nur die erste, die nach Art der regelmäßigen Stücke vollständig aufgeschrieben wurde, denn vorher wurden die gräßlichen Abenteuer des Helden und seines Hanswurst bei wilden Völkern oder im Reiche eines Zauberers (Komorzynski 104 ff.) bloß nach dem Szenarium aus dem Stegreif gespielt, gesungen und agiert.

Zur Zeit Mozarts kamen die Feenmärchen, kam der Oberon und Dschinnistan Wielands als Bühnenquelle in Schwang, bis in der „Zauberflöte“ die Höhe der Gattung erklommen, nein! erflogen wurde.

V.

Wie waren die Figuren in der Zauberoper beschaffen und gestellt? Wir blättern einige Texte durch und sehen böse Zauberer, gute und böse Feen, gefangene Prinzessinnen, irrfahrende Prinzen, Kasperl, Staberl, Leopoldl, Lipperl, Jackerl und Burlin sowie deren Partnerin Colombine in allen möglichen Verkleidungen. Es sind die alten typischen Masken der Opern und Volksspiele in alten, stets nur neugewendeten Situationen. Was sie sprechen, sind alte Theatertexte, was sie leiden und handeln, hergebrachte Bühnenleiden und -taten. Es ist sehr bezeichnend, daß diese Opern ebensogut von Marionetten gespielt werden konnten wie von menschlichen Darstellern (Schletterer 151 f.), ja, daß sie in ihrer Frühzeit oft, wie in Hamburg, mit Marionetten zusammen agierten. Marionetten, mechanische Figuren ohne Blut und Seele, waren diese Opernhelden. Deutlich hingen sie noch an der Willkür von Göttern, Zauberern und Feen, welche die Fäden ihres Schicksals in der launischen Hand hielten und sie regellos anzogen oder nachließen. Die Zauberoper war mit ihren Orakeln, Träumen und Eingriffen der höheren Mächte eine besondere Art der uralten Schicksalsdramatik. Die Menschen waren bloß für die Launen der Überirdischen und ihre Maschinen da.

Am farblosesten mußten die ernsten Helden ausfallen, die von den Schicksalen geprüft wurden. Die Züge der schmachtenden Corydone und zärtlichen Chlorinden waren auf sie übergegangen und gaben ihnen ihre lyrische Süßlichkeit. Dabei waren diese Prinzen tapfer und stolz, denn sie waren nicht nur Abkömmlinge der Schäfer, sondern sie brüsteten sich auch ihrer adligen Ahnen, die in den Ritterbüchern und Heldenopern als Enkel des Pythontöters Apoll der „Daphne", als Rinaldos Söhne aus den vielen Dramatisierungen des Armidastoffes ihr Schattendasein auswirkten. Sanft und klagend, von einer ganz unwahrscheinlichen Tugend und Keuschheit waren die gefangenen Prinzessinnen. Der böse, listige Zauberer deutet auf den Intriganten des Mimus zurück und lebt bis zum Klingsor Wagners seine typische, schließlich immer abgeführte Bosheit aus; wie die sinnberückenden Feen, Armidens Schwestern, durch ihre Sirenengesänge selbst in Kundry nicht den Fall des Ritters erreichen. Ehre, Liebe, Tod und Götter, Rache, Haß, Glut und

Zittre! singt jede Zeile. Die Figuren beben, aber man glaubt ihnen nicht. Sie haben keine Seele und kein Blut. Marionetten!

Bedeutend lebendiger werden die komischen Typen, besonders der Hanswurst, Harlekin, Kasperl und Leopoldl. Er darf im Dialekt sprechen, in den vielen und langen Dialogen extemporieren. Dadurch bleibt er bei aller Marionettenhaftigkeit bodenständig. Seine österreichische Sinnlichkeit und die leichte Beweglichkeit seines Geistes läßt alle feineren Anspielungen ebenso verstehen, wie die dicksten Derbheiten. Was aber den Kasperl der Zauberoper von dem anderer Kasperliaden unterscheidet, ist sein Schicksalsverhältnis zu der Geisterwelt und ihren Zauberinstrumenten. Denken wir nur an den Hanswurst der Puppenkomödie vom Doktor Faust! Er hat zwar alle die uralten Späße des Mimus zu verzapfen: das falsche Latein der Zauberer zu verspotten, Worte zu verdrehen, falsch zu hören und dafür Aufträge wörtlich auszuführen, ganz wie der Hanswurst im realistischen Stegreifspiel. Aber seine Ängste und Nöte sind hier nicht von den bösen Mitmenschen geschaffen, sondern sie sind vom Schicksal geschickt, von dem Zauberer, dem Zauberinstrument. Wie der Held, so hängt auch sein komischer Knecht am Drahte. Seine menschlichen Eigenschaften, die Großtuerei und Feigheit, der ewige Hunger und die ewige Liebesgier, seine Spottsucht und seine Lügen, seine pfiffige Beschränktheit, sie können sich nur an der einzigen Walze: der ewigen Furcht, dem ewigen Verstoß gegen die magischen Regeln abhaspeln. Der arme Kerl läßt sich immer wieder durch seine Menschlichkeit von den Zauberverboten übertölpeln. Dadurch wird sein Witz ein Witz der Handlung, er wird Situationswitz, während er in der Freiheit des Stegreifspiels als Charakterkomik wirkt. Was der lustigen Figur im Zauberspiel, wenn auch nicht genommen, so doch sehr eingeschränkt wird, ist die interessante Satire, ist die Kraft, die lebendige Mitwelt und Umwelt in der Karikatur zu sehen. Die indirekte Satire aber, zu der die Feenreiche allein veranlassen können, hat niemals die eindringliche Schneide der Unmittelbarkeit, der Ironie. Um sofort und leicht darüber klar zu werden, schlage man nur etwa Raimunds „Diamant des Geisterkönigs“ auf und vergleiche die Komik darin mit Nestroys „Einen Jux will er sich machen“, oder — um bei der Stange zu bleiben — sehe man Papageno neben Leporello an.

VI.

Die Darstellung dieser Zauberopern entsprach dem Stil der Werke oder besser umgekehrt (denn diese Gattung war ja zuerst aufgeschriebener Schauspielerdialog und erst später den Darstellern auf den Leib der Theatergewohnheit geschrieben): der Stil der Werke war der ihrer Darstellung. Man höre nur aus den Worten von Haffners „Megära" Tonfall und Geste des Dialogs heraus:

Leander: Ach ich Unglückseliger!

Hanswurst: Ach unglückseliges Malheur! Ach malheureuses Unglück!

Leander: Ach grausame Liebe, wie quälst du deine Anhänger!

Hanswurst: Ach bestialische Liebe, was machest du in der Residenz des hanswurstischen Herzens für Aufruhr!

Leander: Mußte ich mich denn verlieben?

Hanswurst: Konnte ich denn nicht als ein junger Sozius sterben?

Leander: O angebetete, grausame Angela!

Hanswurst: O verfluchte Colombina! (Devrient I, 378).

Hören wir nicht den schmachtenden Schäfer als Leander seufzen, sehen wir nicht seine runden, weichen Ballettgebärden vor uns? Und Hanswurst! Ist neben ihm Leander mehr als der Träger seiner Stichworte? Mit weicher, bebender Stimme schmilzt Leander hin. Noch weicher, noch bebender, so weich und bebend, daß man lachen muß, läuft neben ihm sein parodistischer Schatten auseinander. Für ein kurzes pathetisches Wort des Liebhabers sprudelt Hanswurst deren zehn hin. Und in diesen Worten verzehnfacht sich auch das Pathos und sein Ausbruch. In erhabenem Schmerz sucht und findet der Held große Worte. Hanswurst redet noch überbildeter als sein Herr. Fremdworte, die schon bis zur Banalität abgegriffen sind, Plattheiten in verschnörkeltem Amtsdeutsch stoßen als plötzliche kalte Ernüchterungen zum Lachen auf. Deutlich empfinden wir, wie der schmachtende Liebhaber sich dem Gefühle hingibt, während bei seinem ironischen Gesellen das Verstandeszentrum überlegen den Effekt abzielt und ihn mit sicherer Berechnung der Tonstärke und Pointierung einschlagen läßt. Nur in einer ausgezeichnet eingespielten Darstellung konnten solche Szenen Erfolg haben. Es waren auch die prachtvollen Schauspieler aus der Schule Kurz-Bernardons und Prehausers, für die sie geschrieben waren.

Es waren nicht Opernsänger, sondern Schauspieler, die in diesen Stücken spielten und sangen, denn die Musik war für den Gesang nur auf eingelegte Lieder und seltene Duette beschränkt.

Die Kostüme und Masken waren fantastisch, doch verleugnete der Hanswurst nie seine Abstammung. Sein buntscheckiges Kleid zeigte stets einen übertriebenen Schnitt und übertriebene Farben. Immer hatte er auch ein närrisches Attribut, das besonders gerne (es stammte ja von der Harlekinspritsche her!) Lärm oder Musik machte. Um die Zauberflöte herum gab es Fagott, Zither, Glockenspiel und anderes. Die Kolumbine war deutlich als Partnerin des Hanswurst gekleidet und trug die Mode ihrer Zeit darin angedeutet. Held und Heldin waren — wie man es technisch nannte — „ideal" kostümiert, sie trugen antikisierende Gewänder, die schöne Posen gaben, oder, wenn die Handlung moderner spielte, das Kostüm des Ritterdramas, ein Gemisch von spanischer und deutscher Renaissance mit Rokokoelementen. Auch das häufig verlangte orientalische Kostüm war fantastisch gedacht, arbeitete viel mit Federn und Glassteinen und war ein Gemisch von Türkisch, Indisch und Rokoko. Zauberer, Feen, Nymphen und die anderen übersinnlichen Wesen trugen hängende, lebhaft gezeichnete Gewänder, pompöse Attribute und ideale Masken. Ihre niedrigen, dienenden Geister verzerrten gerne die Idealität ihrer Welt durch sehr irdische moderne Attribute zur Travestie.

Einen besonderen Abschnitt in der Bühnengeschichte der Zauberoper würden die vielen Verwandlungen und Verkleidungen füllen, die von den Mimen herauf zu ihren beliebtesten Kunststücken gehören. Verwandlungen in alt und jung, in Gott und Hexe, in Bettler und Prinz, ja auch in Tiere kamen häufig vor. Die Ankündigung der unzähligen Verkleidungen des Hanswurst füllte oft den größten Teil des Theaterzettels aus. Tiere waren schon im Mimus viel verwendet, sie kehrten in den Haupt- und Staatsaktionen wieder und waren in der Ausstattung der Zauberoper ein unvermeidlicher Bestand. Besonders exotische Tiere, Löwen, Tiger, Affen, Schlangen spielten häufig mit und wurden schlecht und unrecht durch Attrappen, mit und ohne Kinder darin, vorgestellt.

Die Hauptwirkungen aber besorgte die Dekoration und die Beleuchtung. Wien hatte ja in der Ausstattungsoper die reichste Tra-

dition, reicher als das immer zum Beispiel für teure Inszenierungen aufgezählte Dresden oder Stuttgart. Der Hof Leopolds I. und Karls VI. wendete Unsummen an die Ausstattungskünstler Burnacini, Giuseppe und Antonio Galli-Bibbiena. Dazu kamen gerade in Wien die besonders strahlenden Schulspiele der Jesuiten, von deren Inszenierungskünsten in Zauberszenerien und Darstellungen idealer mythologischer Welten uns schon die Analysen einiger Dramen (Zeidler 34 ff.) eine ungefähre Vorstellung geben können. Die Wiener Haupt- und Staatsaktionen waren im Lande der höfischen Wirtschaften ebenfalls prunkvoller und verwandlungsreicher als in den sparsameren norddeutschen Städten ausgestattet.

Und von der höfischen Festoper ist die Zauberoper ein Reflex (Jahn I, 241 f.).

So konnte die Zauberoper an eine freigebige Bühnentradition anschließen. Die Ansprüche ihrer Zuschauer waren in der Masse verwöhnt, doch im Verständnis ungeschult. Das Publikum der Vorstadtbühne wollte damals von der Oper dasselbe, was das heutige Publikum von ihr will: prunkvollen Kitsch. Die Bühnen der Wiener Vorstadttheater, z. B. das Theater im Freihause oder in der Leopoldstadt, waren wenig tief und nicht breiter als die Saaltheater. Aber Schnürboden, Versenkungen und Flugwerke waren reichlich und gut eingebaut. Die Formen und Farben der Dekorationen waren, sobald sie Gegenden in Fantasieland oder im Orient darstellten, mit einer aufdringlichen Glut und überfüllten Prächtigkeit gemalt. Die anderen Dekorationen aber waren diskret und ziemlich natürlich gehalten. Hier schlug die Überlieferung der realistischen Volksbühne den Einfluß der Hofoper ab. Das Fantastische im Rahmen des Alltäglichen war unserm Stil wesentlich. — Tiefe und kurze Dekoration wechselte ab, Aufbauten auf Praktikabeln, Götterhügel und Wolkenbänke hoben sich in den Bühnenraum, Flugwerke und Versenkungen schickten Feen und böse Geister auf die Bühne. Mit dem letzten Raffinement nutzten Regisseure wie Marinelli und Schikaneder ihre Bühnen aus. Nicht nur den Schauspielern, sondern vor allem ihrem Theater, ihren Maschinen und Dekorationen ließen sie Stücke auf den Leib dichten und komponieren, ja sie dichteten und komponierten sie sich auch selbst. Was die Gedanken Barthold Feinds über die Hamburger Oper, die in vielem der Wiener Zauber-

oper verwandt war, sagten, galt noch hundert Jahre nachher für Wien: „Er (der Dichter) muß des Theatri kundig sein und wissen, wie vielmal in einer Opera die Seiten-Scenen changiert werden können, damit die Zuschauer nicht auf die Repräsentationes warten dürfen, wie es oft in Hamburg bei Aufführung neuer Pièces geschieht; es muß ihm bekannt sein, was für Glorien und Göttermaschinen, für Luft- und Flugwagen vorhanden sind, wo sie hängen und wie der Boden des Theatri beschaffen ist, und was von unten heraufkommen kann; er muß die ganze Force des Schauplatzes wohl inne haben und dafür für jedes Theater ganz aparte Opern von einem einzigen Sujet machen" (Schletterer 85).

Die Beleuchtung folgte der Handlung und den Dekorationen. Sonne und Tag, Mond und Nacht, Sterne und Blitze, magisch leuchtende Dekorationen und Requisiten wurden verschwenderisch gebraucht und grell, bündeldick aufgetragen. Das Rotfeuer und der Dampf verblüfften und ängstigten die Zuschauer, wirkliche Wasserkünste spielten mit, und durch transparente Bilder wurden nicht bloße Beleuchtungseffekte, sondern auch Verwandlungsbilder erzielt, indem eine auf die durchscheinende Rückseite der Dekoration gemalte Szenerie erst in der transparenten Beleuchtung sichtbar wurde.

Unsere wichtigste Frage ist wie immer: Lösten diese Bühnenbilder eindeutige Milieuempfindungen aus, war also diese Bühne Milieubühne? Zum erstenmal können wir beinahe ein volles Ja! sagen, denn da die ganze Zauberoper ihre Menschen von ihrer augenblicklichen Umgebung abhängig machte, da die Umgebung und ihre plötzliche Änderung in offener Verwandlung die dramatische und (wenn man bei Schemen so sagen darf) seelische Situation entscheidend weiter stieß, so war die Bedingung der Milieubühne: das Verwachsen von Darsteller und Szenerie zu einer dramaturgischen Einheit, erfüllt.

Und doch fehlte an dieser Erfüllung ein entscheidend wichtiges Merkmal: die innere Kontinuität von psychologischem und szenischem Milieu. Wohl beeinflußte die Szenerie die seelische Verfassung des Helden, aber sie ist nicht seine seelische Heimat, ist nicht seiner Handlung und Stimmung entwachsen. Wir werden das sofort verstehen, wenn wir etwa die Feuer- und Wasserprobe in der „Zauberflöte" mit der Wolfsschlucht des „Freischütz" vergleichen. Hier

haben wir kein Felsstück, keinen Eulenflügel, keine Wolke, die nicht in der Seele von Max und Kaspar lebte, nicht aus ihr heraus gesehen und empfunden wäre. Der volle Schauder des Milieus dieser Felsenschlucht könnte, wie die Vision der Mutter Maxens und die Vision Agathens, eine Ausgeburt der fiebernden Fantasie der beiden grauenerfüllten Jäger sein. Darum wirkt diese Schlucht mit allen ihren mitternächtlichen Schrecken und Spukgestalten auch auf uns, die wir sie mit Maxens und Kaspars Seelen erleben, so unheimlich und erschütternd. Ebenso grauenvoll erleben wir die Friedhofsszene im „Don Giovanni" aus den Ausgeburten der Angst Leporellos und Giovannis. Die Szenerie ist hier wie dort ein Bild der Stimmung des dramatischen Menschen.

Anders aber in der „Zauberflöte". Dort ist die Feuer- und Wasserprobe kein Symbol für den seelischen Zustand der Liebenden, sondern bloß eine mechanisch zu überwindende Prüfung. Sie lebt nicht als Angst oder Gefahr oder Lust in der Seele der Helden, sie zieht keine seelische Entscheidung oder Entwicklung mit sich, sondern sie ist nur ein Teil der äußeren Handlung. Sie ist (rein dramaturgisch gesprochen) kein dramatisches, sondern nur ein theatralisches Symbol. Wir empfinden die Feuer- und Wasserprobe, und sei sie noch so ausgezeichnet und naturwahr gemacht, immer nur als bloßen Bühneneffekt, während die Wolfsschlucht und der nickende Komtur von Stein auch in der schlechtesten Inszenierung (und welche traditionelle Inszenierung wäre das nicht?) ein tragisches Grauen auslöst.

So ist die Szene der Zauberoper auch mehr Dekoration, mehr „Auszierung" als dramatisches Milieu, und sie muß deshalb durch äußerliche Effekte das ersetzen, was die einfachste Szenerie, sobald sie wirklich Milieu, d. h. mitspielender, spannungserfüllter Raum der Handlung ist, auch ohne Aufwand hergibt: eine gespannte Stimmung.

Einem künftigen Geschichtschreiber der Inszenierung der Zauberoper bleibt ein dankbares Feld in der Ausbeutung der dramaturgischen und inszenatorischen Analysen dieser theaterhandwerklichen Stücke. Denn nirgends wohl wird er die Technik der Bühne und des echten fachgemäßen Bühnenstückes so gut studieren können, wie an dieser unbedenklichsten Theatermache. Mit der „Zauberflöte" mag er beginnen.

VII.

Aus den Typen des Mimus, den Narren der Liebe und des Weines, Hahnreien, lüsternen Frauen und ihren kecken Zofen, Kupplerinnen und Parasiten, Bonvivants und ihren diensteifrigen Sklaven, den Richtern, Gerichtsdienern, Räubern, Ärzten, Bramarbassen und Geizigen, aus allen Streichen, welche die bösen Triebe dieser menschlichen Eigenheiten den von ihnen Besessenen spielten, kam auch das deutsche Singspiel auf. Im deutschen Fastnachtsspiel heißt es schon abwechselnd: „er sagt“ und „er singt“, das heißt: in den Dialog waren Lieder eingeflochten, die zur Handlung gehörten oder auch bloß willkürlich eingelegt wurden. Die häufigen Wirtshausszenen dieser Spiele waren damit besonders begabt. Diese Gesänge hatten ihren Ton und ihre Weise fest und waren beinahe durchgehends Strophenlieder, die häufig auch den Kehrreim, den Refrain, zeigten. Aus dieser Gesangsform entwickelte sich das „singende Possenspiel“, dessen Herkunft gemeinhin auf die englischen Komödianten zurückgeleitet wird. Ich glaube aber eher, daß die dialogisierten Lieder und Volkslieder, deren wir viele noch in des „Knaben Wunderhorn“ finden, und die ganze Liebesszenen darstellten, den Ursprung dieser Singspiele ausmachten, welche durch die gleichartigen Jigs der englischen Komödianten nur zu einer neuen Aktualität und Verbreitung kamen. Die Jigs waren kurze fastnachtsspielartige Schwänke, deren Dialoge in gleichmäßige Strophen aufgeteilt waren, und diese Strophen wurden die ganze Handlung hindurch auf eine Melodie, den Ton, bänkelmäßig abgesungen. Wo man mit dem Gesang nicht auskam, wurden kurze, die Handlung weitertreibende Gespräche eingelegt. Bolte hat uns diese Possen beschrieben und einige vollständig mitgeteilt. Zumeist handeln sie von den Listen und Streichen ehebrecherischer Weiber. Schon ist auch der Pickelhering, der englische Harlekin, in ihnen zu Hause und plätschert vergnügt und besorgt in den alten Späßen des Mimus. Wieder sehen wir: typische Handlungen und typische Situationen von typischen Figuren erlebt. Bolte (2) fand solche Singspiele außer in England und Deutschland auch noch in Holland und Spanien, und wir wissen bereits, daß diese Gattung auch in Italien zu Hause war und eine der Mutterformen der opera buffa darstellte.

Mit den englischen Komödianten führten sich die Haupt- und

Staatsaktionen in Österreich und Deutschland ein, die bis in unsere Klassikerzeit hinein die Bühne beherrschten. Auch sie waren, vorzüglich in Österreich, in gewissem Sinne Singspiele, denn sie hatten alle Lied- und Musikeinlagen, meist nach bekannten Volksliedern oder gerade läufigen Gassenhauern und Arien (Schletterer 151). Diese Mischspiele, die seit Stranitzkys Zeit in Mode waren, gehen mit ihren eingelegten extemporierten Intermezzis dem eigentlichen Singspiele geradewegs voran. Die alten stehenden Mimusmasken der Bauern, Juden, bösen Weiber, Kupplerinnen usw. spielen die Hauptpartien, bis der Hanswurst mit seinen tausend Verkleidungen alle diese Typen fast sämtlicher komischen Fächer auf sich vereinigte.

War dem Hanswurst zuerst bloß die Ausfüllung der Zwischenakte und Zwischenszenen anvertraut, so mischte er sich bald — er war ja meistens der Prinzipal! — auch in die ernste Handlung und begleitete sie mit seiner Parodie. Dem Volke war wohl dabei. Hanswurst durfte in den Haupt- und Staatsaktionen nicht mehr fehlen. „Er und der König stehen dicht neben-, tragisches Pathos und gemeinste Kneipenwitze wirbeln bunt durcheinander; ja gerade dieser rasche Wechsel der Situationen, dieser grelle Kontrast der Farben, scheint den Hauptreiz, die eigentlich fesselnde Macht der Darstellung gebildet zu haben. Die Zuschauer fühlten sich erhoben und befriedigt, wenigstens in ihrem Schattenriß, dem Hanswurst — dieser Quintessenz derbster volkstümlicher Natur —, auf so vertrautem Fuße mit den allerhöchsten Häuptern der heidnischen und christlichen Welt verkehren zu dürfen“ (Schletterer 41).

Wir haben also hier eine geläufige Charaktergruppierung des deutschen Singspiels gegeben: den ersten Helden mit seinem parodistischen Begleiter. Und da der Held eine Geliebte hatte, so brauchte der Hanswurst eine Colombine, die schon mit ihrem Namen ihre Abstammung aus dem Mimus, der Typenkomödie, der commedia dell' arte, beweist. Die Hamburger Oper der Zeit Keisers, Händels und Telemanns ging so von der Haupt- und Staatsaktion aus, zu welcher sie sogar ihre biblischen Singspiele ummodelte; und sie hatte auch den Pickelhering-Harlekin in allen möglichen Verkleidungen als Rullo, Barac, Colbo zur stehenden Hauptfigur, die meistens in schönstem Platt ihre Strophenlieder sang (Gaedertz 83

u. ö.). Ja sogar — was würde Quinault gesagt haben? — die französische „Alceste“ mußte sich in Rochas den Hanswurst gefallen lassen (Wieland, Alceste 207 f.).

In der bisherigen Entwicklung des Singspieles war es uns wichtig zu zeigen, daß der uralte Mimus auch in den primitiven Gesangspossen fortlebte, daß Erotik, Spieltrieb (in Verkleidungen, Verwandlungen usw.) und Grausamkeit (Spott, Satire, Prügeleien) die Antriebe dieser Operngattung waren, daß also die Situationen und einfachen, ja derben Charaktere die alte typische Mimusform zeigten. Der Gesang war ihnen dadurch natürlich, denn Typen sind nicht Ausdrucksformen des Individuellen, sondern des Gemeinsamen, Allgemeinen. Und allgemeine, unpersönliche Dinge drückt auch die Musik aus. Schon in den Fastnachtsspielen ist überall, wo es statt: „er sagt“ heißt: „er singt“, die allgemeine Empfindung dargestellt. Der Refrain der Liedstrophen, die Lieder selbst, bezogen damals, wie heute das Couplet, den Einzelfall der Handlung auf die Allgemeinheit und wandten sich damit direkt ad spectatores, an die Zuschauer. Allgemeines im Symbol der Maske, der typischen Handlung und Situation sagte auch die Musik dieser Hauptaktionen.

Da kam im Jahre 1743 bei Döbbelin in Berlin die Borcksche Bearbeitung der englischen Operette „The devil to pay“ („Der Teufel ist los“) nach Deutschland. Obwohl die Aufführung erfolglos gewesen sein soll, so sollte sie doch noch ins Weite tragen. Denn im großen Jahre der komischen Oper, 1752, als die „Serva padrona“ in Paris die neue Richtung der opéra comique einleitete, kam die englische Oper, von Standfuß komponiert, auf das Kochische Theater in Leipzig und begründete das moderne deutsche Singspiel.

Coffeys „The devil to pay“ und die Fortsetzung „The merry cobbler“ verarbeitet das Motiv von Shakespeares träumendem Proleten in der „Widerspenstigen“, ein altes, volkstümliches Schwankmotiv, auf neugewendete Art. Auf demselben Wege, wie die Opern der anderen Nationen, war demnach auch dieses englische Singspiel aus den Jigs über die Balladenoper und die Bettleroper erwachsen. Auch sie war, wie ihre Schwestern anderer Nationalitäten, auf Volksmäßigkeit, Realismus in Erotik, Spieltrieb und Grausamkeit, auf mimische Typen und eingelegte Lieder gestellt.

Das Singspiel ist das volkstümlichste Musikdrama, und so ist

in ihm auch der bodenständigste Nationalgeist zu finden. Die fremden Einflüsse können nicht in die Tiefe wirken, ja alles Fremde muß, um heimisch zu werden, dem Volke aufs Maul schauen und sich darnach richten. Wie der große Schröder für das Schauspiel den damals üblichen Gebrauch in den Grundsatz faßte, alle fremden Dramen womöglich in das deutsche Milieu zu versetzen, zu lokalisieren, so machte es auch die Oper. „The devil to pay" war mit den englischen Melodien abgefallen; in der deutschen Komposition von Standfuß und gar in der deutschen Umformung von Weiße-Hiller wurde die Operette ein schulemachendes Ereignis.

Im selben großen Buffojahr 1752 brachte auch die französische Schauspielertruppe Herberts die opéra comique nach Wien (Haas XXII), wo sie bald akklimatisiert war, wie sie in Deutschland durch reisende französische Banden ebenfalls bald eingeführt wurde. Die opera buffa war mit der „Serva padrona" schon 1744 nach Wien gekommen. Sie war von Kurz-Bernardon deutsch bearbeitet (Haas XXI), wurde also mit einem Schlag in die Atmosphäre des Wiener Stegreifs gehüllt und so österreichisch durchtränkt, daß wohl kaum viel Italienisches unberührt blieb. Für denselben Kurz-Bernardon hatte dann Joseph Haydn eine Dramatisierung des Dichters der französischen Jahrmarktsmimen, Lesage, nämlich den „Krummen Teufel" komponiert, eine Zauber- und Hanswurstoperette, die echt österreichisch bis in die grausige Groteske aufstieg und selbst eine frivole Posse mit Wahnsinn und Tod wagte (Analyse Raab 58 ff.). Opéra comique nannte Kurz-Bernardon seinen „Krummen Teufel", denn er war nach Dancourts Singspiel gemacht, von dem freilich kaum mehr als der Name Asmodeus geblieben war.

Mit den Operetten der Hillerschen Periode, die hungrig von der französischen opéra comique zehrten, aber durchaus für den deutschen Geschmack zugerichtet waren, war das deutsche Singspiel der modernen Form begründet. Calmus (51) und Bie (150 f.) finden die opéra comique im Deutschen vergröbert. Wir aber wissen, daß die Derbheit dieser Singspiele kein Vergröbern des Französischen, sondern ein Fortleben, ein Weiterentwickeln des ursprünglich Deutschen ist. Die Kraft Hans Sachsens und Jacob Ayrers lebte in den volkstümlichen Typen und Situationen fort. Noch Weißes „Dorfbalbier" wird von der Klotzischen Bibliothek niedrig burlesk ge-

nannt, „pöbelhafte, höchst niedrige Ausdrücke sind darin, der Hanswurst redete ehedem nicht anders“ (Minor 175). Ganz hanswurstig sind die vielen Prügel- und Schimpfszenen (Calmus 15), wenn auch nicht so unanständig, wie bei ihren Vorläufern in Telemanns und den andern Hamburger Opern. In „Der Teufel ist los“ hat der Schuster Jobsen Zeckel ein Schusterfäßchen, das ein Nachttopf ist. Die Edelfrau erhebt sich (wenn auch, nach der Theatersitte der Zeit, angekleidet) aus dem Ehebett, was auf dem Papier unschuldiger aussieht, als es auf dem Theater wirkte (Minor 156).

Nur die literarische Note, die Verfeinerung und die mehr Einzelzüge heraushebende Charakteristik war von dem französischen Einfluß geblieben. Die Erotik ist dezenter, wenn auch damit frivoler gemacht, der Spieltrieb überwiegt durch die interessantere Handlung über die unsinnige Grausamkeit, eine höhere Logik des Geschehens, eine feinere Beweglichkeit des Dialogs, Anspielungen statt Derbheiten, Satire statt plumper Fopperei, geben den Holzschnittmarionetten auch so etwas wie geistiges Leben. Die wuchernden Handlungen der Haupt- und Staatsaktionen werden nun viel einfacher, nicht mehr so bombastisch und auch nicht mehr so personenreich wie bisher, die Stoffe bürgerlicher und einfacher. Aus den Karikaturen unglaublich verzerrter Stände werden deutsche Gesellschaftstypen, wenn auch oft unter fantastischer Verkleidung. Eine Zeitlang schien es, als sollte die französische Konditorsentimentalität das deutsche Singspiel versüßlichen. Noch Hillers erste Operetten, besonders „Lottchen am Hofe“, ließen sich ganz schäferlich an. Ihren Gestalten schien das Blumenpflücken und Kränzewinden aller Lebensinhalt zu sein; daß die frühere Oper prügelte und derb erotisch ausschweifte, schien vergessen. Sogar in sehr zierlichen Versen scharmierte der Dialog, nachdem im „Teufel“ noch der derbe Dialekt gepoltert hatte (Minor 56). Mit der „Jagd“ ging Hiller wieder deutscher in Kraft und Saft. Wie sein französisches Vorbild Collé in der „Partie de chasse de Henri IV.“ seine Bauern patois sprechen ließ, so bemühte sich auch Weiße mit Erfolg, die ungelenke bäurische Ausdrucksweise, ihr gerades, gutmütiges, aber ungeschicktes Benehmen humorvoll und ohne Ziererei darzustellen, wobei er aber doch den groben Ton des Teufels glücklich vermied. Wieder haben wir einen, die Figuren in einfacher Handlung typisierend stilisierten

Realismus vor uns, wie er bis Lortzing und noch weiter für das Singspiel herrschend blieb.

Die dramatischen Forderungen Wielands an das deutsche Singspiel wurden von der Zeit ihrer Urheber an bis zur heutigen Operette erfüllt. Wieland verlangte vom Dichter des Singspiels: „daß er also 1. alle diejenigen Stoffe beiseite legen müsse, die entweder wegen der Natur der Handlung oder weil sie gar zu verwickelt und mit zu viel Begebenheiten beladen sind, sich besser zur Tragödie als zum Singspiel schicken;

Daß er 2. in der Wahl selbst für solche Charaktere, Leidenschaften und Situationen sich entscheiden müsse, die durch die musikalische Verschönerung nichts von ihrer Wahrheit verlieren;

Daß er 3. den Plan so einfach anlegen und auf so wenige Personen als möglich einschränken und schlechterdings, wo nicht alle Episoden, doch alle solche vermeiden müsse, die das Hauptinteresse, anstatt es zu erhöhen, schwächen würden;

Endlich 4., daß er hauptsächlich dahin zu arbeiten habe, seine Personen mehr in Empfindung und innerer Gemütsbewegung, als in äußerlicher Handlung darzustellen" (Wieland, Versuch 95).

In Bretzner-Stephanie-Mozarts „Entführung aus dem Serail" konnte er — trotz der deutlichsten Abstammung von der uralten volkstümlichen Tradition — seine Wünsche erfüllt sehen.

VIII.

Der Handlung und den Texten dieser Singspiele entsprach auch ihre Musik. Sie entsprach den realistischen, aus dem Volke auf die Bühne gesprungenen Typen und gab sich im Volkston. Cantica, Kuplets kannte schon der Mimus (Reich 596), Kuplets legten die komischen Szenen der Mysterien ein, Volkslieder auf bekannte Töne und Weisen bezeichneten die lyrischen Höhen der Fastnachtsspiele, auf Volkslieder und Gassenhauer waren die Jigs der englischen Komödianten eingerichtet. Man lese nur einmal die erhaltenen Melodien ihrer in Deutschland verbreiteten Singspiele bei Bolte (167 ff.) nach und vergleiche sie mit denen, die Otzen von Telemann, und die Calmus aus deutschen, französischen und italienischen Singspielen mitteilt, um die Volksliedhaftigkeit in ihrer nationalen Differenzierung

und trotzdem in ihrer nahen Verwandtschaft sofort zu greifen. Für Reinhard Keiser, der seine Werke selbst Singspiele nannte, wird das „natürliche Wesen in der theatralischen Musik" schon von den Zeitgenossen von Matthesons nahem Verhältnis zur französischen und welschen Musik und Telemanns Rezitativstil abgehoben (Schletterer 207). Schon er soll, wie Mozart, seine Werke von innen heraus gestaltet haben, er erschien, wie Mozart, kerngesund, wo der Dichter todkrank war, ja bei ihm schon zeigen sich Gluckische Bestrebungen zur musikalischen Charakterzeichnung, überraschende Abspiegelungen des innersten Gemütslebens (Schletterer 99f.). Der Volksliedton gehört zum Wesen des deutschen Singspiels. Selbst wenn Keiser Arien in der Dakapoform bringt, so ist ihr Melos liedartig einfach. Das Singspiel verkümmerte, sobald es italienisch opernhaft wurde (Schletterer 98). In den Dialog eingebettet liegen die schlichten Lieder, die sich zu knappen Arien, Duetten, Terzetten, einfachen Chören, ja sogar zu Ansätzen einer wirklichen Finaleform erheben.

Von der italienischen Bravouroper, der Seria und Buffa, wurde die deutsche Operette fast erdrückt und lebte erst wieder auf, als sie von England und Frankreich neue volkstümliche Impulse bekam. Daß die englische Ballad opera von den Jigs stammt, daß die Jigs als Ausläufer von Mimen zu erklären sind, dafür wird schon einmal noch ein eingehender Beweis kommen müssen. Und wenn auch die Bettleroper Gays ihre bereits kunstvollere italienische Buffoschwester durch englische Volkslieder parodierte, so nahm die sich fortbildende Gattung ihre Lieder doch bald wieder unparodistisch ernst (Calmus 2). Coffeys „The devil to pay" zeigt seine Abstammung von der Balladenoper noch durch Verwendung lebendiger Volkslieder neben Neukompositionen.

Der realistische, in der Volksnatur gleich dem biologischen Mimus wachsende Typ des Singspiels erklärt sich nun auch aus der Musik. Daß die französische opéra comique von den mimischen Jahrmarktsspielen abstammt, sahen wir schon. Das nach dem „Devil to pay" gemachte französische Pasticcio von Sedaine „Le diable à quatre" setzt sich aus Volksliedern, die oft, wie die Jigs, die Melodie bloß durch eine Überschrift, in welcher bekannten Weise der Text zu singen sei, anzeigten, italienischen Arien und Dialog zusammen

(Calmus 17). So strömen endlich in der deutschen Operette die modernen Ausläufer des Mimus aus Frankreich, Italien und England ineinander, um schließlich etwas Deutsches, wenn auch Pseudodeutsches, zu ergeben.

Die Chronologie des deutschen Theaters rechnet den 10. Oktober 1752, den Tag der Erstaufführung von Weiße-Standfußens „Der Teufel ist los", als Entstehungstag der deutschen komischen Oper. Sie hat recht, soweit sich die Wiedergeburt des deutschen Musikmimus unter englischen und französischen Einflüssen so nennen läßt. Denn wir wissen ja schon die frühere deutsche Operette in naher Verwandtschaft zu dem modernen Stil.

Was Reinhard Keiser schon kannte, die Tonmalerei, die in den realistischen Opern so nahe lag, brachte auch Standfuß. Lene Zeckels Dehnen, Gähnen und Strecken wird im Orchester geschildert. Bei Hiller wird die musikalische Zustandsmalerei für die Zustandsoper zum leitenden Prinzip. Das orchestral gemalte Gewitter wird so obligat, wie in der Hamburger Oper. In der Charakterschilderung werden unter französischem Einfluß die Gesellschaftsschichten auch musikalisch säuberlich voneinander getrennt. Die komplizierten Empfindungen setzt schon Standfuß gerne in die Arienform um (Calmus 6), und auch Hiller läßt die Träger dieser komplizierten Empfindungen, die gesellschaftlich höheren Stände, sich in Arien würdig charakterisieren, während den Volkstypen das Lied eigen ist. So machte es auch noch Mozart. Die dürftigen Ensemblesätze der komischen Oper nährt Hiller nicht weiter, denn er wollte Deutlichkeit der Vorgänge, die bekanntlich in Ensemblesätzen leidet. Er ließ im „Lottchen" auch das Dakapo der Arien fort, vermied häufige Wortwiederholungen und wollte keine Gesangsverzierungen (Calmus 23).

Hiller will eine deutsche Oper schaffen und findet bei seiner Arbeit in Wieland einen kongenialen Mitstreber, obwohl beide ganz unabhängig voneinander lehren und schaffen. Für die Lyrik, die dem deutschen Singspiel seinen besonderen innigen Klang (der freilich gerne sentimental wird) verleiht, brauchten beide ganz einfache Charaktere, Typen und für sie auch typische Handlungen und typische Musik. Das Volkslied als Ausdruck der lyrischen Situation ist somit auch dramaturgisch verlangt, da es den einfachen, das Allgemein-

empfinden vertretenden Charaktertypen einzig angemessen ist. „Die Musik — dies ist, deucht mir, hierin das große entscheidende Naturgesetz! — die Musik hört auf, Musik zu sein, sobald sie aufhört, Vergnügen zu machen. Alle Gegenstände, die keine gebrochenen Farben erlauben, alle wilden, stürmischen Leidenschaften, die nicht durch Hoffnung, Furcht oder Zärtlichkeit gemildert werden, liegen außer ihrem Gebiet" (Wieland, Versuch 86). Also einfache Gefühle in einfacher Form, musikalischen Aquarellstil gab und wollte man. Wie die Handlung und der Text sich lokalisierten, so lokalisierte sich auch die Musik. Wenn wir „Lottchen am Hofe" und „Ninette à la cour" vergleichen, so springt uns sofort bei Hiller das nationaldeutsche Wesen entgegen. „Lottchen", die deutsche, etwas derbe Unschuld vom Lande, lacht, als sie sich in Reifrock und Perücke im Spiegel sieht, hell heraus. Das ist deutsch. Ninette ist in derselben Situation überwältigt von dem sie umgebenden Glanz und wagt nur etwas ganz schüchtern Fragendes zu singen. Das ist französisch. Man vergleiche die lehrreichen Notenspiele bei Calmus (47 f.).

Die deutsche Singspielmusik ist frisch, etwas derb, typisierend und tonmalerisch. Neben der eigenen uralten Liedertradition wirken englische Einflüsse zur schärferen Charakteristik, französische Einflüsse zu intimerer Differenziertheit der Typen musikalisch mit. Die einfachen Volkslieder mit ihrem allgemeinen, typisch-lyrischen Ausdruck werden zu engen Seelengemälden, in denen aber der Ursprung aus dem allgemeinen Empfinden noch so ausgeprägt erscheint, daß diese Lieder, die vom Volkslied kommen, wieder zum Volkslied, oder (da das Bühnenvolk jetzt schon in Gesellschaftsstände unterschieden ist) zu Gesellschafts- und Standesliedern werden. „Ohne Lieb und ohne Wein" und „Als ich auf meiner Bleiche" wurden so allgemein gesungen, wie heute die Schlager der letzten Operette, die in ihrem volkstümlichen Typismus den damaligen Singspielliedern ähnlich sind. Daß der französische Einfluß sich zuerst in der schwüleren Darstellung der Erotik zeigte, ist nach allem, was wir von der opéra comique wissen, selbstverständlich.

IX.

Typisch wie Text und Musik, war auch die Darstellung des deutschen Singspiels. Der musikdramatische Typismus war der sonst

ziemlich unterschiedenen Spielweise Norddeutschlands und Österreichs gemeinsam. Gemeinsam war auch der Gebrauch, das Singspiel nicht durch besonders dazu ausgebildete Sänger, sondern durch stimmbegabte, manchmal sogar gesanglich geschulte Schauspieler aufzuführen, denen später nur für die ersten lyrischen Fächer sich eigene Nursänger zugesellten.

Vor dem Auftauchen der Oper, ich meine der opera seria, wurden alle Gesangseinlagen und Singespiele von den Schauspielern schlicht und recht gesungen. Die auf die Höfe beschränkte italienische Oper hatte ihre besonders ausgebildeten, meist national italienischen Sänger. Die deutschen Singspiele aber kamen von den Bürgerdilettanten der Mysterien, den Fastnachtsspielern, den Meistersingern, englischen Komödianten und deutschen Komödianten auf die fahrenden Schauspielgesellschaften, welche auch die aus Italien eingeführten commedia-dell'-arte-Intermezzi sangen und tanzten. So wurden auch die englischen Lieder aus dem „Teufel" bei Döbbelin, wie die Hillerschen Weisen bei Koch von Schauspielern gesungen. Der Zusatz: „singt" ist in den Theateralmanachen des 18. Jahrhunderts bei vielen Schauspielern beigefügt und hat sich für kleinere Bühnen bis heute in den „singenden Liebhaberinnen" und den „singenden humoristischen Vätern" erhalten, wobei die Stimmlage keinen wesentlichen Ausschlag gab, sondern nur die schauspielerische Facheignung (Diebold 67 f., vgl. auch 61, 66 f.).

„Musik- und Schauspielkunst — beide sind zusammenhängende Laufbahnen" kündigte 1785 der Münchener Schauspieldirektor und Komponist Virgilius Michel (Legband 198) an, als er das Singspiel in sein Repertoire aufnahm, und nach diesem Grundsatz wurden die Darsteller für beide Kunstgattungen engagiert. Hiller wußte, daß er „für Schauspieler schrieb, die es sich sonst kaum hatten einfallen lassen, beim Weine zu singen". Daß man für die deutsche Oper keine Sängerinnen und Sänger habe, war die allgemeine Klage der Musiker jener Zeit (Jahn III, 94 f.). Auf der anderen Seite aber waren unter den Schauspielern Operntalente aufgeschossen, von denen die Steinbrecher bei Koch als die deutsche Favart (Calmus 13) an der Spitze steht, und an deren Ausläufen Richard Wagners Nichte, Johanna Wagner, ist, deren Repertoire in der Oper Elisabeth, Iphigenie, Norma, Valentine, Fides, Ortrud,

Vestalin, Orpheus, Lucretia Borgia, im Schauspiel die Gräfin Terzky, Margarete von Parma, Königin Elisabeth bei Schiller und Laube, Lady Macbeth und Raupachs Brunhilde umfaßte. Wir staunen über solche Vielseitigkeit einer schon modernen ersten Heldin. Unter Ifflands Direktion war Beschort in Berlin Mozarts Don Juan und Glucks Orest ebenso wie Hamlet, Posa und humoristischer Liebhaber, die Unzelmann, deren dramaturgischer Korrepetitor Dittersdorf war, Donna Anna und Maria Stuart, der Heldentenor Eunicke spielte die Repräsentationsrollen, und der große Fleck sang sogar Baßpartien. In Wien aber wuchs später noch der Tenorbuffo Ludwig Löwe zum gewaltigen Holofernes Hebbels heran (Devrient II, 93 ff.). Die Inszenatoren der Singspiele waren die Schauspielprinzipale und die Schauspielregisseure sowie bei den Uraufführungen die Autoren (Haas XIII, Dittersdorf 202).

Welche Wirkung hatte diese amphibische Tätigkeit der Darsteller und Regisseure für die Inszenierung der deutschen Oper?

Wir haben als den allgemeinen Kern des deutschen Schauspielwesens vor und zu Mozarts Zeit einen auf geistreiche Symptomzüge hinspielenden typisierenden Realismus erkannt, ein Streben nach den Wirkungen des Genrehaften. Die deutsche Oper, das Singspiel, bekam durch diesen Schauspielstil auch etwas von solcher Chodowiecki-Art ab. Im Dialog blieb der Schauspieler in seiner gewohnten Spielweise, und es ist klar, daß die eingelegten Lieder und Arien in diesen Stil einbezogen wurden. Wir dürfen also vieles, was Petersen, Kothe, Voelcker u. a. über die Darstellung des Schauspiels im 18. Jahrhundert erkundet haben, getrost auf das Singspiel anwenden. Die liebevolle Ausarbeitung der Gestik durch ausdrückende (unwillkürliche) und malende Gebärden, die schönen malerischen Posen und bildhaften Dauergesten wurden im Singspiel, wo die Musik das darstellerische Gefühl noch erhöht, nur ausgreifender und prägnanter gemacht. Die gewisse Verflößung der Charaktere im Dialog hat im Singspiel mit seinen viel einfacheren Begebenheiten weniger statt als im Schauspiel. Daher sind die dem beweglicheren, sensibleren Dialog des Schauspiels folgenden Gebärden in dem, bloß die nackte Handlung auswirkenden Dialog des Singspiels einfacher und ohne die feineren Übergänge des Schauspiels. Typisch hinweisende Gesten (z. B. Hand aufs Herz, Voelcker 46)

treten mit den malenden Gesten weit vor die ausdrückenden „sympathetischen Geberden“ (Schiller) vor. Je weiter die Musik den individuellen dramatischen Menschen zum typischen, allgemeinen, symbolischen Menschen erweitert, um so typischer, allgemeiner, symbolischer wird auch die Gebärde des Darstellers. Sie wird musikgeboren, rhythmisch. Und die Wandlung zum Rhythmus im Spiel ging bei den deutschen Singschauspielern so weit, daß Devrient (I, 540) den wohltätigen Einfluß Glucks und Mozarts dahin sogar für das Schauspiel buchen kann.

Die Gebärde allgemeiner, weniger affektausgelöst zu gestalten, half auch die Darstellung des Dialoges mit. Im Schauspiel ist das gesamte Fortschreiten des Gefühlslebens in den Dialog eingefaßt und gibt dem Schauspieler immer die erlebnisvolle lyrische Untergründigkeit seines Sprechens. Das darzustellende Gefühl äußert sich unmittelbar und andauernd, im Handlungsverlauf immer gegenwärtig. Im Singspiel preßt sich das lyrische Gefühlsleben in die Musiknummern zusammen, während der Dialog nur die Brücke für die Handlung von Fluß zu Fluß des Gefühles schlägt. Der Dialog bringt nur die rein sachlichen Vorgänge. Darum fühlen wir den Operndarsteller, wenn er Dialog spricht, in einer gewissen Distanz zu seiner Rolle. Er steht uns „über der Sache“. Der Darsteller „rezitiert“ den Dialog, erlebt ihn daher nur sehr mittelbar, während seine Seele in der allen Gefühles trächtigen Musik bleibt und auf die nächste Nummer wartet.

Es ist merkwürdig. Dieser rezitierende Sprechstil im Operndialog, wie er heute noch üblich ist, war seit jeher der Stil des deutschen Volksschauspielers, er war der Stil der Mysterien- und Fastnachtsspieler (Herrmann), der englischen Komödianten, der Haupt- und Staatsaktionen und des Hanswurst.

Und rezitierend wie der Dialog, war auch der Gesang. Nicht rezitierend im Sinne von rezitativisch, sondern im Sinne des Objektivierens des Vortrags vom Darsteller, im Sinne des „Über-der-Sache-Stehens“. Es wurden ja erst in Deutschlands italienischer Zeit auch im Singspiel Arien gesungen, also Ausbrüche persönlichen Gefühls. Die ursprünglichen und herrschenden Gesänge waren Lieder. Diese Lieder gaben eine Allgemeinempfindung wieder und entpersönlichten damit den Darsteller. Er war also auch dort, wo

sein Gefühl am unmittelbarsten sprechen sollte, an den Ausdruck des Typischen gebunden.

In den Jigs und ihren deutschen Nachahmungen machte sich durch den Dialoggesang, wo, wie wir schon bei der Buffa sahen, der Dialog den Gesang so ins Hintertreffen zwang, daß der rezitierende Bänkelsängerton einfach eintreten mußte, der Rezitationsgesang herrschend. Niemals voll dem Gefühle hingegeben, bekam die gesangliche Darstellung etwas ebenso Spielerisches wie ihre gesprochene Ergänzung im Dialog. Das Gefühlszentrum war unter dem Verstandeszentrum festgehalten, wodurch eine Vortragsmanier entstand, die sich nur mit jener Weise vergleichen läßt, in welcher wir heute noch die Operette und das Singspiel, besonders Lortzing, aufführen. Dadurch, daß man deutlich empfand, wie der Darsteller nicht sich selbst, sondern eine Rolle gab, in unserm Falle einen typischen Charakter, den er aus tausend Zügen sorgsam zusammensetzte, wurde das Unpersönliche, Typisierende dieser Bühne auch gesangsdarstellerisch noch ausdrücklich betont.

Nicht als Menschenverkörperer, sondern als Darsteller eines gewissen typischen Faches war der Darsteller bezeichnet. Väter, Juden, Agnesen, zärtliche Liebhaberinnen hießen einige jener Fächer, deren Vertreter in gewohnten typischen Zügen, wie sie seit dem Mimus feststanden, ihre Aufgaben immer neu abwandelten (Diebold). Wenn sie sangen, trat das Typische nur noch deutlicher an die Rampe, als wenn sie bloß sprechend mimten, und da von einer besonderen Gesangskunst wenig die Rede war, so machte auch im Singen nur der Vortrag des Sängers Glück. Der Erfolg jener harmlosen, oft dummen Texte zu einer häufig ganz trivialen Musik ist nur bei einer ganz besonders starken Darstellungskunst zu erklären.

Diese Darstellungskunst entsprang aus dem Rutzschen Typus II (Rutz Register: deutsch Typus II). Zu einem hellen und weichen Stimmklang mit Neigung zur Einatmung kam die glatte Verbindung der Tonstufen, die ein Vorwärtsdrängen, ein Akzentuieren des Tones, ein Übersteigern der melodischen Höhepunkte liebte. In straffer Haltung, den Unterleib schlank eingezogen, den Oberleib vorgewölbt, die Schultern hochgezogen, arbeitete der Darsteller. Wenn wir Chodowieckis Kupfer zu Sedaines „Deserteur“ ansehen, so sehen

wir aus ihnen diese ganze sentimentale und aufs Typische gehende Bühnenkunst heraus. Von fast gleicher Wirkung sind die Bilder zu Umlauffs „Bergknappen“.

Die Gestik der malenden und ausdrückenden Gebärden ging im Rhythmus mit. Schon die Gottschedin konnte Grimms Propheten von Böhmisch-Broda mit besonderen, bissigen Bemerkungen gegen das „Marionettenspiel“ der Kochschen Singspieler versehen, das Deutsche Museum 1781 konnte kurz vor Mozarts „Entführung“ die Wiener Opernsänger als marionettenmäßig in der Aktion bezeichnen (Haas XVI).

Der Spieltrieb wucherte in Spielnuancen, und mancher kleine geistreiche Zug wurde in der Singspieldarstellung ebenso schwärmerisch gepriesen und wichtig erörtert wie im Schauspiel.

Die Sinnlichkeit der Musik und der Singspielstoffe begünstigte außerordentlich die Darstellung des Erotischen. Nächtliche Liebesszenen mit pikanten Vertauschungen der Partner, Verführungsszenen mit kaum verschleierten Equivoquen, welche durch den fallenden Ton im Gesang und Dialog hervorgehoben wurden, sinnliche, ja unzüchtige Gebärden breiteten eine oft sehr schwüle Atmosphäre über das Parkett, die nur durch die starken Derbheiten der Komiker in grelles Lachen aufgelöst wurde. Schon die Singspielintermezzi, diese deutlichsten Kinder des Mimus, brachten Gebärden, welche an Nachdruck nichts zu wünschen übrig ließen (Minor 127), und Gottsched zitiert mit strafendem Seitenblick auf das deutsche Theater den Verfasser des „Lettre sur le théâtre anglais“ (1752), der anmerkt, daß die Vorbereitungen zur Unzucht oft durch Worte und Gebärden so weit getrieben werden, daß sehr wenig an der Vollziehung fehlt (Minor 147). Daß die Grausamkeit durch Krüppel und Prügel sich dem Spieltrieb und der Erotik beimischen konnte, zeigen die Texte der Singspiele bis in Mozarts Zeit.

Die Standortetechnik ist, soweit wir aus Text, Musik und Bildern beurteilen können, gewahrt. Die lebendige Handlung, besonders die Verwechslungen und Vertauschungen von Personen in Ensembleszenen, war nur bei gelenkigem Stellungswechsel möglich.

Die ersten Singspiele der Schauspielertruppen sollen ohne Begleitung gesungen worden sein. Döbbelin in Berlin, der in der Demoiselle Huber eine würdige Nachfolgerin der Steinbrecher hatte

und ihr zuliebe viel Operetten gab, beschäftigte in seinem Orchester sechs Violinen und zwei Bratschen unter Leitung des Offenbacher Musikdirektors André. Die Leistungen dieses Orchesters, dessen weitere Instrumente sich im Verhältnis zu jenen ergänzten, waren ungelobt (Voelcker 14, 58). Auch in Leipzig, wo Burney bei Hiller eine Operette hörte, ging alles im Orchester durcheinander, von den Sängern sang nicht einer richtig (Calmus 90). Bestanden doch diese ersten Singspielorchester in Leipzig aus Stadtpfeifern, Studenten und Alumnen (Calmus 13). Hillers „Jagd" bietet neben dem Streichquintett schon Hörner, Flöten, Oboen, Fagotte und gedämpfte Pauken (Calmus 80) auf. Das Wiener Orchester — freilich ein Hoforchester! — war mit sechsunddreißig Musikern besetzt und besaß im Jahre der „Entführung aus dem Serail" sechs erste, sechs zweite Violinen, drei Kontrabässe, drei Violoncelli, vier Bratschen, zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, vier Hörner und Schlagwerk (Haas XVIII). Das Wiener Orchester aber war bekannt ausgezeichnet.

Der Chor trat im Singspiel sehr zurück und stellte sich gewöhnlich zur rauschenden Einleitung und zum gesteigerten Aktschluß mit Tableau ein. Er war bei den reisenden Gesellschaften schwach besetzt, konnte in Wien aber zu Umlauffs Bergknappen dreißig Sänger aufstellen (Haas X). Die Anordnung der Chorszenen war realistischer als in der abgezirkelten ernsten Oper, aber doch im Halbkreis um die Solisten geregelt. Das Spiel des Chores war sehr zurückhaltend.

Maske und Kostüm kamen aus dem Fundus des Schauspiels. Goethes Götz und Brandes' Ariadne leiteten um 1775 den historisierenden Stil ein. Allein die Mode wirkte auf der Bühne ihre Tyrannei unbarmherzig durch. Wir sehen noch Pamina in Reifrock und Coiffure, Tamino mit großer Lockenperücke, Schärpe, Spitzenkragen und Schleppe. Sogar die Muse erschien 1767 im modernen französischen Kostüm mit großem Reifrock (Calmus 52). Wer Genaueres wissen will, lese Voelcker und die bei ihm angegebene Literatur (98) nach. Die Liebhaberinnen trugen meist weiße Kleider mit farbigen Streifen abgetönt, das Schnupftuch war den Empfindungsfächern unerläßlich (Voelcker 102). Die unwahrscheinliche Kostbarkeit der Garderobe, mit welcher die Darstellerinnen, unbe-

kümmert um den Stand ihrer Rolle, einander übertrumpften, wurde noch kurz vor der Zauberflöte beklagt. „Die Vorstellung dieser Oper (Betrug durch Aberglaube, Berlin 1789) gibt uns Gelegenheit, hier anzumerken, daß es die Zuschauer gewiß mit Dank erkennen, wenn auch die Frauenzimmer durch ihren geschmackvollen Anzug das Vergnügen fürs Auge erhöhen. Doch würden sie ihnen noch verbunden sein, wenn sie diese Schönheit nie auf Kosten der Wahrheit des Kostüms erkauften und ein bißchen mehr Abstufung unter Dame, Soubrette und Bauernmädchen und einen Unterschied zwischen verschiedenen Zeiten und Orten, wenn und wo sie auftreten, beobachten wollten. Sich mit Geschmack anzuziehen wissen und sich seiner Rolle gemäß kleiden, beides ist verschieden. Ersteres ist ein Requisit, das bei jeder Theaterperson mit Recht verlangt wird, indes muß sie ihr Talent in diesem Fache bei schicklicher Gelegenheit zeigen und auch nicht glauben, daß Caprice und Überladung im Putz Geschmack heiße; denn sonst ist dieser Geschmack falsch, und das Ganze leidet darunter" (Voelcker 113f.). Freilich: der Unterschied der Stände, auf den es in der Zustandsoper ja sehr ankam, blieb in der Andeutung stecken, nur soweit die Liebhaber in Betracht kamen. Die Komiker, diese Realisten der Nachahmungsfächer, übertrieben sogar den Charakter ihrer Diener, Bauern, Wahrsager usw. in der Kleidung, um grotesk zu wirken. Die Bilder zu den „Bergknappen" zeigten sehr wahrheitsgetreue Bergmannskostüme im Gegensatze zu den Bildern französischer Zustandsopern, wo z. B. in „Le roi et le fermier" die Pächter allzu elegant wegkommen. Die vielen exotischen Kostüme hatten eine konventionell orientalische Form, die indisch, türkisch und sogar chinesisch darstellen mußte. Symbolische Attribute sind selbstverständlich und vom Blumenkorb und Hirtenstab der Schäferin bis zur Klistierspritze des Dorfbalbiers in allen Formen und Arten benutzt.

Umkleiden war für die mimushaften Verwechslungen und Vertauschungen in den Operetten eine organische Forderung. Daß Bäuerinnen zu Hofdamen in großem Courkleid wurden, war ein dramaturgischer und inszenatorischer Lieblingseffekt der Singspiele. Das Hervorkehren des Erotischen durch solche Umzüge auf offener Szene war beliebt (Minor 147), die erogenen Zonen durch Dekolleté, enge Beinkleider und anderes mit Vorliebe betont. Ja die

Komiker gingen noch viel weiter, als man es heute wagt. Einem von ihnen wird „die obszönste Handlung in der Rolle des Geizigen vorgeworfen. Er steckte eine Kerze in seine engen Beinkleider, und zwar so, daß man sie besser sehen konnte, als man sie zu sehen verlangte“ (Minor 125). O ewiger Mimus! Nicht einmal den Phallus hat er in den Jahrhunderten verloren! — Eine grotesk-erotische Wirkung sollte vielleicht auch die Besetzung von stark chargierten Männerrollen mit alten Darstellerinnen auslösen, wie bei Koch die alte Frenzelin die Rolle des Herrn von Liebreich in „Der Teufel ist los“ spielte.

Die Masken waren bei den lyrischen Fächern zierlich geleckt, bei den realistischen typisch übertrieben. Steife, wegstehende Zöpfe, rote Nasen, Warzen sollten zum Lachen reizen. Für den „schwarzen Fleck“, den mancher Hanswurststämmling ins Gesicht bekam, zahlte die Direktion in Wien vierunddreißig Kreuzer, und Harlekin-Monostatos bekommt noch heute an kleinen Bühnen ein Extrahonorar für das Schwarzmachen.

„Das Singspiel ist kein Guckkasten“ eifert Wieland (Versuch 91). Die Schauspielertruppen waren auch nicht imstande, selbst wenn sie gewollt hätten, ihre Operetten dekorativ reich auszustatten. Die Bühne des Singspiels war eine einfache Milieubühne. „Ein Prachtsaal, eine Straße, ein Wald, ein Dorf, etliche bürgerliche Zimmer, ein Kerker, etliche Hügel und Gebüsche — das war der Vorrat von Dekorationen, womit man anständig auslangen konnte“, meinte Iffland (Voelcker 72). Diese Schauplätze der bürgerlichen Komödie genügten meistens auch für das Singspiel, höchstens daß noch ein exotischer Innenraum und ein südlicher Wald dazukamen. Die Spezialdekorationen, die manchmal in den Zustandsopern erfordert wurden, wurden meist durch symbolische Requisiten dargestellt, die einfach auf andere, notdürftig passende Dekorationen aufmontiert wurden. Praktikabels wie Fenster, Balkone, Hügel, Brunnen usw., wurden oft verwendet.

Die Standortetechnik mit Klingemanns Dekorationsregel: Auf der festen Seite Haus, Kolonnaden und anderes, bestätigt sich auf den meisten Kupfern der Singspiele. Bei Innenraumdekorationen ist der Mittelstandort durch die typische Mitteltür (Voelcker 83 f.) bezeichnet.

Und noch etwas zeigen diese Kupfer, mögen sie ein volles Bühnenbild oder bloß eine (meist unbühnenmäßige) Staffage für ein Rollenporträt sein: die geflissentliche Hervorkehrung der lyrischen Elemente der Szenerie. Jede Landschaft wirkt wie eine Illustration zu den Operettenliedern. Hügel und Büsche in ganz typischen Formen, als sollten sie im Anschauungsunterricht zeigen, was ein Hügel oder Busch sei, fehlen nie. Selten vermißt man auch einen Bach, und der Bach treibt sehr poetische Wellen, man sieht ihn förmlich rauschen, wie man die häufigen Quellen murmeln sieht. Und die Hütten, ob nun außen oder innen gesehen, waren süß traulich, die Paläste unmöglich glanzvoll.

Von Requisiten werden nur die mitspielenden auf die Bühne gebracht, Tische, Bänke, Stühle, Brunnen, Bäume usw., ja sogar — zur Steigerung des Erotischen — das Bett, das nicht wie bei Shakespeare und in Gottscheds „Cato" zum Schlafen und Sterben dient, sondern zu Dingen, über die der Leipziger Professor sich sehr erboste (Minor 147).

Die Beleuchtung war in der Operette verschwenderischer als in dem kärglicher behandelten Schauspiel (Voelcker 65 f.). Glanz, Glut und Schein verlangte die Musik. Die Transparenz wurde gerne zu Wundereffekten ausgenützt. Erst beleuchteten Kerzen und Öllampen die Bühne, nach 1783 führte sich Argands Zylinderlampe ein. Wie in der italienischen und französischen komischen Oper, so waren auch im deutschen Singspiel nächtliche Vertauschungen der Personen, besonders der Liebespaare, häufig (Calmus 38). Hier wurde die Bühne dunkel; so dunkel, daß Goethe sich darüber aufregte, da „der Ausdruck der handelnden Figuren, ja oft die Personen selber ganz verschwanden, und man eben nichts sah als die leere Nacht". Er verwies (Eckermann 28./5. 1830) auf die italienische Oper, welche die Nacht „nicht als wirkliche Nacht, sondern nur symbolisch" behandelte. „Nur der Hintergrund des Theaters verdunkelte sich ein weniges, und die spielenden Personen zogen sich so sehr in den Vordergrund, daß sie durchaus beleuchtet blieben und kein Zug in dem Ausdruck ihrer Gesichter uns entging". Die Schauer der Nacht und des Gewitters wurden schon von Hiller musikalisch so eindringlich gemalt (Calmus 22), daß die Bühne mitgehen mußte und auch mitging, indem sie in der „Jagd" das Orchester beim

Gewitter nicht nur durch Dunkel, Blitz und Donner, sondern sogar durch eine Regenmaschine unterstützte.

Im allgemeinen aber war die deutsche Operette schauspielhaft bescheiden, und selbst, als sie durch Mozart ihre Art zur klassischen Höhe erhob, auf der Bühne ebenso einfach, wie Goethes Inszenierungen seiner und Schillers größter Dramen. Wieland, den ich fast den theoretischen Ergänzer von Mozarts Praxis nennen möchte, verbannte nicht nur das Ballett, für welches die Direktoren doch manches Stück Geld ausgaben, als „ganz und gar nicht zum Wesen des lyrischen Dramas“ gehörig (Versuch 91), sondern er sagt geradezu: „Meine Meinung ist bloß, daß Poesie, Musik und Aktion im Singspiel das Meiste tun sollen, um den Zweck (den ich nicht in die Bezauberung der Sinne, sondern in die mächtige Rührung des Herzens setze) zu erhalten. Kleider und Dekorationen sollen nur die Täuschung befördern helfen, ohne welche jener Zweck nicht gehörig erreicht werden könnte, und dies können sie (wenigstens in vielen Fällen), ohne sehr kostbar zu sein“ (Versuch 393).

Die Rührung des Herzens — das ist das Ziel, welches das deutsche Singspiel aus den Niederungen des Hanswurstmimus in Mozart erklomm.

MOZARTS ÄSTHETIK DER BÜHNE

I.

Es wäre nicht der Mühe wert gewesen, so weitläufig den Stand der Musikbühne vor und zu Mozarts Zeiten zu beschreiben, wenn wir uns einfach damit begnügen wollten, die bestehende Meinung über Mozart als Musikdramatiker weiter walten zu lassen. Wohl, man ruft gerne Mozart als den größten Musikdramatiker vor Wagner, ja, trotz Wagner an, gebärdet sich aber in der gleichen Stunde gar kläglich darüber, daß Mozart so „wahllos“ in seiner Textwahl war und gerade auf die „schlechtesten Texte“ hineinfiel. Wer aber gar als Inszenator oder Dirigent das Wort: „Logik des Dramas“ für Mozart ausspricht, wird entweder hell ausgelacht oder mitleidig belächelt.

Wer als Logik bloß die niedere Rechnung des Einmaleins erkennt, für den hat Mozart freilich nicht geschaffen. Mozart hat weder mit dem wackeren Aristoteles noch mit dem braven Gustav Freytag Handlung und Wirkung gemessen. Das Musikschauspiel, dessen Urwesen die ganz unbegriffliche Musik ist, in die Regeln des Wortschauspiels, das seine Wurzeln im Begriffsfeld der Sprache hat, einzuspannen, war die unselige Mühetat der rationalistischen Musikdramatiker von den Florentinern bis zu Richard Wagner. Der unüberbrückbare Gegensatz zwischen den Welten Mozarts und Wagners, als welche zu Mozarts Zeiten im Ritter von Gluck wirkten, äußert sich in den Grundsätzen dieser Komponisten. Für Gluck und Wagner ist die Musik Dienerin des Dramas, für Mozart hat die Poesie die gehorsame Tochter der Musik zu sein. Gilt also für Gluck und Wagner die Logik des Dramas, der T a t s a c h e n h a n d l u n g, so gilt für Mozart die Logik der M u s i k. Und diese Logik ist wahrlich nicht schwächer und schlechter als die des Aristoteles, Lessing und Freytag.

Das allgemeine Schema aller musikdramatischen Gattungen war zu Mozarts Zeit: Ouvertüre — Musikdialog — Musikmonolog — Ensemblenummern — Chor — Finale. Für diese in sich geschlossenen Formen hatte der gehorsame Dichter in sich geschlossene Situationen zu finden, welche durch eine gewisse seelische Steigerung die musikalische Steigerung bedingten, um im Finale die aufgesteigerte, aufgespeicherte musikalische Kraft hinströmend zu entbinden. Was also Mozart brauchte, war keine unaufhaltsam drängende, spannende Handlung als solche, sondern eine Reihe lyrischer Episoden, die nur, durch irgendeine Handlung verbunden, durch diese einen gewissen dramatischen Wert empfingen.

Mozarts Operntexte scheinen darum dem Schauspieldramaturgen meist wertlos; sie sind beim Lesen auch herzlich uninteressant. Wie geschieht es aber, daß trotzdem der Don Juan seit Mozart als tragischer Charakter neben Faust zu stehen kommt, daß ein Kierkegaard auf ihm seine Psychologie der Erotik aufbaute, daß ein Goethe die „Zauberflöte“ fortsetzte, und daß der große Physiolog Carus aus Mozarts Menschen eine „Geschichte der Seele“ schöpfen wollte? Das wirkte Mozarts Musik. In ihr allein lebte die große dramatische Kraft, die aus den trockenen Figuren der Texte Men-

schen machte, die eine nur schematisch in Worten skizzierte Handlung mit glutvollem Leben füllte. Die Eigenschaft aller Musik, die Richard Wagner von immer neuen Seiten zu erklären suchte, deren Erklärung aber wohl nicht in Worten zu formulieren ist, die Eigenschaft, Dinge der Seele zu sagen, die das Wort der dramatischen Person nicht sagt und nicht sagen kann, die Eigenschaft, geradewegs unser Gefühl mitfühlend zu erregen, ohne daß es der Sprache, der Begriffe braucht, diese so ungemein dramatische Eigenschaft der Musik bildete Mozart zu seiner Stärke aus. Durch sie erfüllte er seine theatralische Sendung, und wir werden in Anknüpfung an unsere Studien über die Musikbühne vor Mozart sehen, wie er es war, der uns durch seine dramatische Verwendung der Musik die moderne Musikbühne schuf.

II.

Die Musik galt Mozarts Zeit als Malerin der Affekte, und Mozart selbst sah die Musik so an. Symbolisch für den Dramatiker in der Musik ist die bekannte psychologische Prüfung des Knaben durch Daines Barrington. Dieser erzählt (Leitzmann 25f., Original Jahn I, 155f.) in einer ernsten wissenschaftlichen Zeitschrift: „Da ich zufällig wußte, daß der kleine Mozart mit Manzuoli, dem berühmten Sänger, der im Jahre 1764 nach England kam, gut bekannt war, sagte ich zu dem Knaben, es würde mir angenehm sein, einen extemporierten Liebesgesang zu hören, wie ihn sein Freund Manzuoli in einer Oper gern haben würde. Der Knabe, der noch immer an seinem Klavier saß, sah sich darauf ganz durchtrieben (with some archness) um, und fing sogleich fünf oder sechs Zeilen eines Rezitativs an, das geeignet zum Vorspiel eines Liebesgesanges war. Hierauf spielte er ein Stück, welches einer Arie über das einzige Wort ‚Affetto‘ entsprechen konnte. Es hatte einen ersten und zweiten Teil und war mit den Zwischenspielen zusammen von der Länge, wie gewöhnlich Operngesänge dauern.

Da ich fand, daß er in Stimmung und gewissermaßen inspiriert war, bat ich ihn dann, einen Wutgesang zu komponieren, so wie er für die Opernbühne geeignet sei. Der Knabe sah sich wieder ganz durchtrieben um und begann fünf oder sechs Zeilen eines Rezitativs, das passend zu einem Vorspiel für einen Zorngesang war. Dieses

dauerte ungefähr ebensolange, wie bei dem Liebesgesang, und in der Mitte davon hatte er sich zu einer solchen Begeisterung emporgearbeitet, daß er sein Klavier wie ein Besessener schlug und einigemal in seinem Stuhl sich emporhob. Das Wort, für das er sich zu dieser zweiten extemporierten Komposition entschied, war: ‚Perfido‘." Setzen wir aus viel späteren Zeiten den (freilich weniger zuverlässigen) Rochlitz daneben (Leitzmann 133): „Späterhin nahm er eine strengere Rezension derselben (‚Entführung aus dem Serail‘) vor, in welcher er vieles veränderte, besonders abkürzte. Ich hörte ihn eine Hauptarie der Konstanze nach beiden Rezensionen spielen und bedauerte einige weggestrichene Stellen. ‚Beim Klavier mags wohl angehen,‘ sagte er, ‚aber nicht auf dem Theater. Als ich dies schrieb, hörte ich mich noch selbst zu gern und konnte das Ende immer nicht finden.‘ Trotzdem aber war er, der sich Einwendungen, auch Tadel gerne gefallen ließ, gegen die einzige Art desselben, welche ihm gerade am häufigsten gemacht wurde, sehr empfindlich, gegen den Tadel wegen allzu feurigen Geistes, wegen allzu ausschweifender Fantasie. Diese Empfindlichkeit war auch sehr natürlich: denn war dieser Tadel begründet, so taugte gerade das Eigentümlichste und Ausgezeichnetste seiner Werke nichts, und diese verloren in seinen Augen allen Wert."

Aus diesen beiden Berichten ersehen wir zweierlei.

Zuerst, daß Mozart die Musik als solche dramatisch empfand und sie dramatisch gestaltete. Ein einziges Wort: „Affetto" schwillt in seiner Fantasie zu einer vollständigen Liebesszene auf, ein einziges Wort: „Perfido" läßt seine Musik das Rasen des verlassenen Liebhabers malen. Er wiederholt das eine Wort, das ihm die dramatische Einstellung gab, immer wieder, läßt es als Rezitativ die seelische Situation einleiten und steigern, läßt es in der Arie als Ausdruck der Gefühle ein musikalisches Seelengemälde schildern, das nach allen Regeln der musikdramatischen Kunst gebaut war und sogar in wortlosen Zwischenspielen das stumme Spiel vorfühlte. Am Klavier konnte seine ausschweifende Fantasie auch in der „Entführung" noch kein Ende finden, jene Fantasie, die nicht das konventionelle, sondern das musikalische Theater vor sich sah, jenes Theater, das weniger für Tatsachenhandlung als für Seelenhandlung, für Musikhandlung bestimmt war. Mozarts Wortwieder-

holungen sind darum nicht bloße Textierungen von musikalischen Phrasen, sondern sie sind immer neue, affektgeborene Wandlungen der seelischen, also musikalischen Situation. Sie sind nicht lyrisch, wie sie meistens gesungen werden, sondern dramatisch. Man lese nur die von Rochlitz erwähnte Arie der Konstanze in Nr. 11 der „Entführung", dann die der Elektra Nr. 13 im „Idomeneo", die des Titus Nr. 20 im „Titus", die der Gräfin Nr. 19 im „Figaro" und der Donna Anna Nr. 10 im „Don Giovanni" nach. Gleicht auch nur eine Wortwiederholung musikdramatisch der anderen? Ist nicht vielmehr jede Wortwiederholung musikalisch auf einer anderen seelischen Stufe? Wie steigert sich diese Musik von einer Stufe zur anderen an Intensität des Ausdrucks, wie läßt diese plötzlich ermattet nach, um sich wieder gewaltsam aufzubäumen. Wie können diese Koloraturen zornig in Konstanze rollen, wie süß tändelnd aus Elektra gleiten, wie verzweifelt mit Donna Anna jagen. Die Londoner Prüfung ist wahrhaft symbolisch! Das Wort, das eine Wort, gibt die Situation, die Musik aber die dramatische Handlung.

Was haben wir daraus für die Aufführung Mozarts zu lernen?

Daß es falsch ist, seine Dramen, wie es viele Dirigenten, Inszenatoren und Sänger machen, als Konzerte im Kostüm aufzuführen. Wir wissen, zu welch starken dramatischen Wirkungen im 18. Jahrhundert die Opern eines Hasse und Jomelli, die Singspiele eines Grétry und Hiller gebracht werden konnten. Es gelang diese heute scheinbar so unbegreifliche Wirkung nur dadurch, daß die Musik als Ausdruck des Affektes geschrieben und auch so ausgeführt wurde.

Wir müssen darum die Affektenlehre Mozarts und seiner Zeit zu unserem Darstellungsprinzip machen und die dramatische Handlung nicht im Text, sondern in der Musik suchen. Der Dirigent von Mozarts Opern wird schon bei den Proben am Klavier dem Sänger den dramatischen Gehalt seines Gesangspartes herausarbeiten, der Regisseur auf der Bühne die Partitur in allen ihren dramatischen Wandlungen und Steigerungen aus dem Ensemble herausholen. Das Gluck-Wagnerische Prinzip, daß die Dichtung das eigentliche Bühnenwerk sei, die Musik nur seine Untermalung, gilt bei Mozart nicht. Darum ist auch das Gegenteil der konzertmäßigen Inszenierung, die schauspieldramatische Darstellung, falsch. Die Wortwiederholungen oder Zwischenspiele der Arien zu streichen, „weil sie die Hand-

lung aufhalten", wie es die schauspielmäßigen Regisseure so häufig tun, ist falsch, denn es wird nicht überflüssiger Wortkram, sondern musikalische Handlung gestrichen. Mozarts Partitur ist mindestens ebenso heilig wie die Wagners. Eine oder die andere ganze Nummer, die als Licenza an den Sänger geschrieben wurde, mag ausgelassen werden. Innerhalb der Nummern selbst aber muß der Dirigent und Regisseur die musikalische Handlung zu fühlen und darzustellen wissen. Ganz den Affekten des Augenblicks hingegeben, wird sich die Musik des Dramas wie ein Stimmungsmosaik ans andere setzen und das dramatische Ganze aus den einzelnen Affektsituationen sich zusammenflößen. Wir fühlen, daß eine solche Darstellung impressionistischen Charakter haben wird.

Es geht! Ich erlebte es zuerst bei Gustav Mahler und darf es heute mit Otto Lohse selbst wirken. Sogar der „Titus" ist vom Konzertsaal der Bühne wiedergewonnen.

III.

Zum zweiten aber deuten uns die beiden erzählten Anekdoten auf eine andere Macht in Mozart hin: auf das Dämonische, wie es sein erster Interpret Alfred Heuss nennt (Zeitschr. d. Internationalen Musikgesellschaft 1906, VII). Der durchtriebene Blick, mit welchem der Knabe vor seiner Improvisation der Liebesarie und des Wutgesanges den wissenschaftlich prüfenden Engländer anschaute, ließ schon die Ironie des von den Naturkräften genährten Genies gegenüber dem Arbeiter am Intellekt deutlich erkennen. In der Mitte des Wutgesanges hatte der Knabe sich zu einer solchen Begeisterung emporgearbeitet, daß er sein Klavier wie ein Besessener (like a person possessed) schlug und sich einigemal in seinem Stuhl emporhob. Diese Besessenheit, diese dämonische Leidenschaft ist es, welche die Zeitgenossen an Mozart lebendig, ja mit einem gewissen Schauer fühlten, und einzig diese Dämonie konnte ihm den Vergleich mit Shakespeare eintragen. Der „Tadel wegen allzu feurigen Geistes, wegen allzu ausschweifender Fantasie" traf ihn oft und traf ihn schwer.

„Mein Sohn! in allen Deinen Sachen bist Du hitzig und gähe!" schreibt ihm mahnend der Vater (Br. III, 362). „Du hast von Deiner Kindheit und Knabenjahre an nun Deinen ganzen Charakter geändert,

Als Kind und Knab warest Du mehr ernsthaft als kindisch, und wenn Du beym Clavier sassest oder sonst mit Musik zu thun hattest; so durfte sich niemand unterstehen Dir den mindesten Spaß zu machen. ia Du warest selbst in Deiner gesichtsbildung so ernsthaft, daß viele Einsichtsvolle Personen in verschiedenen Ländern wegen dem zu frühe aufkäumenden Talente und Deiner immer ernsthaft nachdenkenden Gesichtsbildung für Dein langes leben besorgt waren. Itzt aber bist du, wie mir scheint, zu voreilig iedem in spasshaften Ton auf die erste herausforderung zu antworten...“ Wie recht hatten die einsichtsvollen Personen mit ihrer Besorgnis um Mozarts langes Leben! Wie unrecht hatte der Vater mit seinem Vorwurf, Wolfgang habe seinen ganzen Charakter geändert! Mozart verbrannte in der Dämonie seiner Leidenschaften, er wußte, daß sein Leben nur kurz war und er noch viel — allzuviel! — in ihm zu wirken habe. Mozart war, wie wir schon wissen, kein Beichter und Bekenner, er ging nicht aus sich heraus, er beobachtete und analysierte sich nicht, wie es Goethe tat. Und so spricht er nur ein einzigesmal in seinen Briefen von dem Dämon des Todes in ihm (Br. II, 277): „obwohlen ich es mir zur Gewohnheit gemacht habe mir immer in allen Dingen das schlimmste vorzustellen — da der Tod (genau zu nemmen) der wahre Endzweck unsers Lebens ist, so habe ich mich seit ein Paar Jahren mit diesem wahren besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bild nicht allein nichts schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel beruhigendes und tröstendes! — — Ich lege mich nie zu Bette ohne zu bedenken, daß ich vielleicht (so jung als ich bin) den andern Tag nicht mehr seyn werde — und es wird doch kein Mensch von allen die mich kennen sagn können daß ich im Umgange mürrisch oder traurig wäre —.“ Nein, das konnte man nicht sagen; aber manch einer schätzte die Heiterkeit Mozarts ganz richtig ein. Sie war nicht die naive, sorglose Lebensfreude, die man den Österreichern so gedankenlos gerne als Leichtsinn und Laune andichtet. Mozarts Lustigkeit war eine gewaltsame Selbstablenkung von seinen seelischen Stürmen, seiner seelischen Unrast und von seinen gärenden Ideen, hinter welchen immer lauernd der Tod stand, dem der kranke Mann immer näher kam. Mit einer gewissen irren Krankhaftigkeit sprudelte sein Witz in den Zeiten seiner großen Arbeiten. „Sein

nichtgeleiteter Sinn glaubte den Gegenstand seines Sehnens erreichen und außer sich erreichen zu können, sein sich selbst überlassener Geist vermochte nie, sich von den dunklen Ideen loszuwinden, die ihn als Künstler groß machten, aber als Menschen verwirrten. Wie alle Menschen von einem Übergewicht der Fantasie und Sinnlichkeit träumte er seinen Himmel (wenn es hier einen gäbe) in die Vergangenheit der Kinderjahre, ohne sich zum Festhalten des Gedankens an einen neuen, reineren Himmel in der Zukunft erheben zu können" (Rochlitz bei Leitzmann 146). „Nie war Mozart weniger in seinen Gesprächen und Handlungen für einen großen Mann zu erkennen, als wenn er gerade mit einem wichtigen Werke beschäftigt war", schreibt sein Schwager Joseph Lange in seiner Selbstbiographie (Jahn II, 499f.). „Dann sprach er nicht nur verwirrt durcheinander, sondern machte mitunter Späße einer Art, die man an ihm nicht gewohnt war; ja er vernachlässigte sich sogar absichtlich in seinem Betragen. Dabei schien er doch über nichts zu brüten und zu denken. Entweder verbarg er vorsätzlich aus nicht zu enthüllenden Ursachen seine innere Anstrengung unter äußerer Frivolität; oder er gefiel sich darin, die göttlichen Ideen seiner Musik mit den Einfällen platter Alltäglichkeit in scharfen Kontrast zu bringen und durch eine Art von Selbstironie sich zu ergetzen."

Wie richtig und wahr schildert der trockene Beobachter! Zwei Seelen lebten in Mozarts Brust, die eine, fantastisch genial, die mit dämonischer Macht ihm Geist und Sinne zum rastlosen Schaffen trieb, obwohl der Schöpfer wußte, daß dieses rastlose Schaffen ihn verbrannte, und die andere Seele, witzig vernünftig, die den platten gesunden Menschenverstand in Scherz und Spott gegen den ihr unverständlichen Dämon ausgoß.

Der Salzburger Hanswurstgeist, wie Jahn (II, 500) diese possenhafte Witzigkeit Mozarts nannte, war kein harmloser, freier Humor, sondern peitschende I r o n i e, Selbstironie und Weltironie. Die genialische Sinnlichkeit wieder, aus der Mozarts Schaffen elementar triebhaft, dämonisch quoll, bekam ihre verstandesmäßige Abkühlung, ihr bürgerlich burleskes Gegenspiel in jener gar nicht äußeren Frivolität, in der derben Selbstentblößung und sichtlich absichtlichen Obszönität, durch die Mozart seine genialisch fiebernden Schaffenssinne entlastete. Nicht äußere Frivolität, sondern sehr innere

Erotik, dämonische Sexualität, wie sie heftigen Menschen eigen ist, treibt in Mozarts Schaffen und Witzen. Die Briefe ans Bäsle, sonst unverständlich in ihrer krampfhaft gesuchten Obszönität, sind einzig aus diesem Trieb erklärlich.

Und wunderbar, daß das Schicksal Mozart gerade an jene Zeitwende stellte, die das Dämonische in Geist und Sinnen aus einer engen rationalistischen Bürgerlichkeit entfesselte: in den Sturm und Drang. Tief gemeinsam wurzelten in ihm Gott und Teufel, wie es jene blasphemische Beichte bezeugt, die er über einen mit obszönen Reimereien verbrachten Abend bei Cannabichs dem Vater ablegt (Br. I, 116 f.).

Jahrhundertelang stelzten Faust und Mephisto, Don Juan und Hanswurst als hölzerne Marionetten über die Bretter der Welt. Aber in Goethe und Mozart erst, im Sturm und Drang jener Zeit, wo die kraftgenialischen Sinne den wütendsten Kampf mit dem Plattgeist des Verstandes und Witzes ausfochten, gewannen die beiden Typengespanne der ewigen Menschlichkeit auch ewiges Blut und Leben. Mozart durchbrach die Fesseln des in der Musik wie in allen anderen Künsten formalistischen Zeitalters (Mengelberg 14) und erkämpfte ihr die freie Menschlichkeit. Im „Don Giovanni" ist Mozarts Lebensbeichte beschlossen, wie die Goethes im „Faust". Der idealistische Herr und der realistisch-parodistische Knecht, Genie und gesunder Menschenwitz, ziehen auch in ungebrochener Reihe durch Mozarts Werke. Belmonte und Pedrillo, der Graf und Figaro, Guglielmo-Ferrando und Alfonso, Tamino und Papageno bekennen immer Mozarts zwei Seelen. Sogar in die Frauen hinein verlegt er die Beichte und stellt neben Constanze das Blondchen, zur Gräfin die Susanne, zu Anna-Elvira die Zerline, zu Fiordiligi-Dorabella die Despina, zu Pamina die Papagena. Es sind immer die traditionellen Liebespaare der komischen Oper, und doch jedes charakteristischer, menschlicher gefaßt als das andere.

Mozarts Erotik war elementar dämonisch, und darum leben seine Menschen heute noch auf dem Theater, während ihre Vorbilder und Nachahmungen längst vergessen sind.

IV.

Wiederum sehen wir, daß Mozart nicht wahllos nach Texten griff, sondern daß eine tiefe, seelische und sinnliche Affinität ihn

nur zu solchen Texten führte, die seinen dämonischen Drang musikdramatisch erlösen konnten. Seine Musik hatte die unheimliche Gewalt, alle und die entgegengesetztesten Strömungen der Zeit zusammenzuballen und sie in Eines geschmolzen neu zu gebären.

Es war aller Musik gemeinsam, wie wir schon sahen, daß sie die Affekte darzustellen suchte. Die opera seria ließ die Seele lyrisch singen, die französische Oper ließ ihre Charaktere deklamieren, die opera buffa malte die Affekte in ihrem äußeren Bewegungsbild rhythmisch ab, die opéra comique gab der Psychologie der Rokokogesellschaft den musikalischen Ausdruck, das Singspiel schilderte im Lied die deutschen Seelentypen.

Wie Goethe faßte Mozart alle diese Einzeltendenzen zusammen und schuf als Musiker wie jener als Dichter den ganzen runden Menschen nach seinem Ebenbild. Die Seele singt, und der Charakter handelt, das äußere Leben läuft rhythmisch dahin, der gesellschaftliche Stand seiner Menschen springt klar schon aus ihren ersten Themen hervor, und aus allem leuchtet volkstümlich die Melodie der deutschen sinnlich übersinnlichen Liedhaftigkeit. Muß ich wirklich als Beispiele noch die Seelen Cherubins und Paminas, die Charaktere Osmins und des Comthurs, die rhythmische Beweglichkeit Papagenos und des Sextus, das Standeskolorit der nächtlichen Königin und Zerlines, die vielen, zu deutschen Volksliedern gewordenen Melodien ins einzelne beweisen? Wir werden später noch sehen, wie die Einflüsse der Zeit und ihrer Bühnenformen, welche die Urtypen zu diesen Figuren gezeichnet hatten, sich mit Mozarts genialischem Eigentum verschmelzen.

Wir empfinden heute Mozarts Menschen als musikalisch so selbstverständlich, als klassisch harmonisch, ja wir sind durch die stetige Anwendung von Begriffen wie: Rokoko, Grazie, göttliche Heiterkeit, auf Zierlichkeit und Süßigkeit eingestellt. „In dieser Art werden denn auch solche Mozartsche Werke oder Partien daraus gespielt, und wer sie anders spielt, zieht sich Tadel zu und kann hören, daß er von Mozart nicht viel versteht“ (Heuss 182). Ja, das kann er hören, sogar von Heuss selbst! Die Zeit Mozarts aber empfand ihn gar nicht so sentimental. Im Gegenteil! Ihr war er ein Stürmer und Dränger, ein Revolutionär. „Gewaltig viel Noten“ hörte Kaiser Joseph in der „Entführung“. Der Kritiker H. G. Nägeli

nannte Mozarts organische Zusammenfassung der Stile eine „Stilvermengung“ und machte ihm den Vorwurf schlechter Proportionen. Er fühlte Mozart als „Schäfer und als Krieger, als Schmeichler und als Stürmer“, er fand, daß bei ihm „weiche Melodien häufig mit scharfem, schneidendem Tonspiel, Anmut der Bewegung mit Ungestüm wechseln“ (Heuss 177). Den plötzlichen dynamischen Wechsel zwischen Forte und Piano kennen wir als im Zeitstil gelegen. Mozart nahm die Form auf, aber er deutete sie ins Seelische um. Ein heftiger Ausdruck steht gerne neben einem sotto voce, einzelne Aufschreie brechen häufig auf alterierten Akkorden los. Heuss sieht (177f.) ein Hauptcharakteristikum von Mozarts leidenschaftlichem Naturell darin, daß „von tiefster Leidenschaft erfüllte Stellen auftreten, wo man sie gar nicht vermutet, und wo sie gar nicht hinzupassen scheinen. Dies gehört aber gerade zu dem Begriff des Dämonischen, dessen Hauptcharakteristikum das Urplötzliche, Unberechenbare, vom Verstand nicht unmittelbar Kontrollierbare ist... Es löste sich von Mozarts Innerem oft urplötzlich und in unberechenbarer Weise ab, derartig, daß Mozart diesen seelischen Prozeß selbst nicht in der Gewalt hatte.“

Ich will nur eine einzige Belegstelle für viele anführen. Im Sextett des „Don Giovanni“ entpuppt sich der vermeintliche Giovanni als Leporello. Der Dichter hatte diese furchtbare Entdekkung mit ein paar banalen Worten:

> Mille torbidi pensieri mi s'aggiran per la testa
> Che giornata, o stelle, è questa!
> Che impensata novità!

abgetan. Mozart, den das bizarre und paradoxe Moment dieser Szene gewaltig packte, mußte sich musikdramatisch von diesem mächtigen Druck befreien. Da schrieb er über diese paar banalen Worte einen seiner mächtigsten Sätze, der so ins Metaphysische hinübergriff, daß es sogar seine ersten deutschen Übersetzer spürten, darum den Urtext vernachlässigten und mit ihrer bescheidenen Wortgestaltung der Musik gerecht zu werden suchten mit den Worten: „Traurig Los, ein Mensch zu sein“.

Heuss (185) findet in Mozarts langsamen Sätzen, und zwar besonders in solchen der Molltonarten, plötzliche Ausbrüche eines jähen Temperaments, und zwar mitten in den friedfertigsten Werken.

In erregten Sätzen sieht er das Synkopenthema für Mozart von den frühen Jugendwerken her charakteristisch (181). Ich glaube noch als weitere Merkmale der heftigen dämonischen Leidenschaft das Zerhacken von Worten und Sätzen durch keuchende Pausen, das heftige Betonen der leichten Taktteile, die Chromatik, besonders in Holzbläsersätzen, als bezeichnend für ihn ansehen zu dürfen. Genaues könnte freilich erst eine ins einzelne gehende musikphilologische Untersuchung aller Opern bringen, die Sache eines besonderen Werkes wäre.

V.

Was gewinnen wir für die moderne Aufführung der Mozartschen Dramen aus diesen Betrachtungen? Daß die verlogene Rokokozierlichkeit, mit welcher wir Mozart zu spielen gewohnt sind, falsch ist. Heuss meint: „Wenn heute solche wilden Stellen vielfach gar nicht als solche empfunden werden, so liegt dies an uns selbst, die wir in Mozart in erster oder einziger Linie den Inbegriff harmonischer Schönheit zu sehen uns gewöhnt haben, ferner auf seelische Kontraste, wenn sie ohne starken äußeren Apparat auftreten, viel schwerer reagieren als eine frühere Zeit, der die Mittel Mozarts neu und ungebräuchlich waren. Es liegt in der Natur der Entwicklung, daß wir heute anders hören.“

Ich glaube, es liegt weniger an unserem Hören, als an unserem Spielen, das sich, wie Heuss selbst sagt, der besonders durch Schumann geschaffenen Anschauung von Mozarts Zierlichkeit gedankenlos fügt.

Die Opernpartien sind mit Temperamenten, nicht mit bloßen Kehlköpfen zu besetzen, das Orchester macht keine Kammermusik, und Dirigent und Regisseur müssen das Dämonische auf ihr Ensemble übertragen können. Erlebte Mozart in den kleinen Logentheatern seiner Zeit das Orchester, den sechs bis zehn ersten Geigen entsprechend stark besetzt, ja das Wiener Konzertorchester einhundertundachtzig Spieler stark, so dürfen wir in unseren heutigen großen Opernhäusern ruhig die Violinen bis zu zwanzig besetzen. Kräftig und leidenschaftlich heben wir die Kontraste aus der Partitur und lassen dem sinnlichen Temperament alle Zügel nach. Nie dürfen wir vergessen, daß in diesen Tönen ein leidenschaftlicher Mensch des Sturmes und Dranges, ein Genie der Sinnlichkeit und ein

temperamentvoller Realist lebt und treibt. Wem würde es einfallen, den „Urfaust“ oder den „Clavigo“ im gedrechselten Stil der „Laune des Verliebten“ zu geben? So höre man doch auch endlich auf, den „Don Giovanni“ und „Figaro“ in dem Stil von „Bastien und Bastienne“ zu versüßlichen. Die ewig lächelnde Heiterkeit ist nicht Mozarts Teil. In alle Tiefen der Menschlichkeit mit offenen Augen und starken Sinnen zu steigen, ist Sache der Mozartdarstellung.

Am Dirigenten und am Inszenator liegt's!

VI.

Wir haben jetzt kurz den Beweis zu führen, daß Mozart als Dramatiker der Musik dachte und schuf und die Texte (abgesehen von ihren Beziehungen zu seinem Erleben) als Unterlagen für die Formen der dramatischen Musik wählte und einrichtete. Sein einziges dramaturgisches Bekenntnis (Br. II, 128) sagt auch alles: „Bey einer opera muß schlechterdings die Poesie der Musick gehorsame tochter seyn. — warum gefallen denn die Welschen kommischen opern überall? — mit allem dem Elend was das buch anbelangt! — so gar in Paris — wovon ich selbst ein zeuge war. — weil da ganz die Musick herrscht — und man darüber alles vergisst. — um so mehr muß Ja eine opera gefallen wo der Plan des Stücks gut ausgearbeitet; die Wörter aber nur blos für die Musick geschrieben sind, und nicht hier und dort einem Elenden Reime zu gefallen (die doch, bey gott, zum werth einer theatralischen vorstellung, es mag seyn was es wolle, gar nichts beytragen, wohl aber eher schaden bringen) worte setzen — oder ganze strophen die des komponisten seine ganze idèe verderben. — verse sind wohl für die Musick das unentbehrlichste — aber Reime — des reimens wegen das schädlichste; — die herrn, die so Pedantisch zu werke gehen, werden immer mit sammt der Musick zu grunde gehen. — Da ist es am besten wenn ein guter komponist der das theater versteht, und selbst etwas anzugeben im stande ist, und ein gescheider Poet, als ein wahrer Phönix, zusammenkommen — . . . — wenn wir komponisten immer so getreu unsern regeln (die damals, als man noch nichts bessers wusste, ganz gut waren) folgen wollten, so würden wir eben so untaugliche Musick, als sie untaugliche bücheln, verfertigen. —“

Die Poesie sei die gehorsame Tochter der Musik. Und in der Tat ist bei Mozart die Musik häufig früher da, als die Poesie. „Die aria hab ich dem H. Stephani ganz angegeben; — und die hauptsache der Musick davon war schon fertig, ehe Stephani ein wort davon wuste“ (Br. II, 122). Die Poesie ist „dem karakter des dummen, groben und boshaften osmin ganz angemessen. — und ich weis wohl daß die verseart darinn nicht von den besten ist — doch ist sie so Passend, mit meinen Musikalischen gedanken (die schon vorher in meinem kopf herumspatzierten) übereins gekommen, daß sie mir nothwendig gefallen musste“ (Br. II, 127). Also nicht nur die Musik als solche, sondern sogar die musikalische Charakteristik Osmins war für Mozart fertig, ehe er mehr als den Gang der Handlung der „Entführung“ kannte, und ehe er den zu komponierenden Text besaß. Zum „Idomeneo“ hatte er mit vier Freunden aus dem Orchester verabredet, eine „Aria Andantino mit 4 Concertierenden blas-Instrumenten anzubringen, nemlich auf eine flaute, eine oboe, ein Horn, und ein fagott“; er wünscht dazu eine Arie, „wo ich nicht so sehr an die worte gebunden, nur so ganz leicht auch fortschreiben kann“ (Br. II, 4).

Doch keineswegs war er dabei gleichgültig gegen den Text als Werk der Sprache. Wenn sich Raaff bei den Proben zum „Idomeneo“ über die Phrase „vienmi a rinvigorir“ beklagt, so gibt ihm Mozart recht: „Fünf i — es ist wahr beym schluß einer aria ist es sehr unangenehm“ (Br. II, 33). Und die Phrase wird sangbarer geändert. Aber nicht nur ein sangbarer, sondern auch ein sprachlich korrekter Text lag ihm am Herzen. „Das Hui — (in der „Entführung“ Arie Nr. 6) habe ich in schnell verändert also: Doch wie schnell schwand meine Freude x: ich weiß nicht was sich unsere teutsche dichter denken; — wenn sie schon das Theater nicht verstehen, was die opern anbelangt — so sollen sie doch wenigstens die leute nicht reden lassen, als wenn schweine vor ihnen stünden. — hui Sau; —“ (Br. II, 123). Wenn er auch die Verseart in Stephanies Dichtung zur „Entführung“ als nicht von den besten bezeichnet, so kann er die „in dem Stück selbst sich befindende Poesie“ nicht verachten. „Die aria von belmont; o wie ängstlich E: könnte fast für die Musick nicht besser geschrieben seyn. — das hui, und kummer ruht in meinem schoos (denn der kummer — kann nicht

ruhen) ausgenommen, ist die aria auch nicht schlecht“ (Br. II, 127 f.). Er verlangte also doch nicht bloß, daß die Wörter für die Musik gut geschrieben sind.

Den Reim opferte er gerne für guten Sinn und sprachlichen Wohlklang auf. Dieses Opfer war für die Zeit der streng auf den Reimvers gebauten musikalischen Perioden und geschlossenen Formen, welche die gereimte Sentenzenarie und das Strophenlied für die Musikbühne zur Regel machte, eine kühne Forderung, die eigentlich erst die neueste nachwagnerische und einen dramatischen Text in unendlicher Melodie durchkomponierende Stilrichtung, die sogar Prosatexte vertont, erfüllte. Daß die ganze Idee des Komponisten durch solche Reimstrophen verdorben werden konnte, ist uns ein weiteres Zeichen dafür, daß die Musik für Mozart das Primäre war.

Er warf dem Dramaturgen, Regisseur und ebenso gewiegten wie beliebten Theaterdichter Stephanie vor, daß er das Theater nicht verstehe, was die O p e r n a n b e l a n g t. Damit scheidet er ganz streng die Dramaturgie der Oper von der des Schauspiels. Wenn er es aber gar für das beste hält, daß ein „guter Komponist, der das Theater versteht und s e l b s t e t w a s a n z u g e b e n i m s t a n d e i s t, und ein gescheiter Poet zusammenkommen“, so spricht er geradezu den Musiker als den eigentlichen Dramatiker an. Es genügte ihm auch, daß Varesco bloß seine Gedanken hinschreibt; „in Salzburg dann wollten wir sie z u s a m m e n a u s a r b e i t e n“ (Br. II, 223, 227). „Die Musique ist also die hauptsache bey der opera“, darum muß der Dichter ihm „sachen verändern und umschmelzen so viel und oft ich will, und nicht seinem Kopfe folgen, der nicht die gerinste Pracsis und theaterkenntnüß hat“ (Br. II, 230). Es genügte ihm also, wenn ihm ein Stoff vorgelegt wurde. Diesen dramatisch in eine musikgemäße Form zu bringen, ließ er schon seine eigene Sache sein. Und wenn der Poet sich fügte, so mochte immerhin die Poesie nicht ganz fehlerfrei sein, wenn er ihn trotzdem loben sollte, wie er Stephanie lobte, weil er ihm „halt doch das buch arangirt — und zwar so wie ich es will — auf ein haar“ (Br. II, 124). Er verlangte ja viele dieser Veränderungen und Umschmelzungen nur, um seiner dramatischen Musik eine textliche Unterlage zu schaffen. So schrieb Stephanie für die „Entführung“ als Anfang des dritten Aktes ein „charmantes Quintett“. Mozart aber empfand

dieses Eingangsquintett als „vielmehr final“ und mochte es „lieber zum schluß des 2t Ackts haben. um das bewerksteligen zu können, muß eine grosse veränderung, Ja eine ganz Neue intrigue vorgenommen werden — und Stephani hat über hals und kopf arbeit“ (Br. II, 124). Wie tief seine dramaturgischen Eingriffe oft gingen, zeigen seine Briefe über die Gestaltung der „L'oca de Cairo“ (Br. II, 238 f., 242), beweist die ganze „Idomeneo“-Korrespondenz und die hartnäckige Forderung Varescos, das Buch zum „Idomeneo“ in der ersten Fassung drucken zu lassen, damit die Welt sehen könnte, inwieweit der Text der Oper noch endgültiges Eigentum des Dichters sei (Jahn II, 560).

Meist ging es um Kürze und dramatische Schlagkraft. Aber auch Erweiterungen verlangte er, sobald die musikalische Situation sie musikdramaturgisch zu fordern schien. „Die oper („Entführung“) hatte mit einem Monologue angefangen, und da bat ich H. Stephanie eine kleine ariette daraus zu machen — und daß anstatt nach dem liedchen des osmin die zwey zusammen schwätzen, ein Duo daraus würde“ (Br. II, 121).

VII.

Gehen wir nun aufs Ganze und fragen wir: nach welchen Gesichtspunkten wählte Mozart seine Texte? Daß er unwillkürlich erlebte Stoffe suchte, an denen seine Seele in musikdramatischen Ausbrüchen sich entladen konnte, sahen wir schon daran, daß das Sturm-und-Drangproblem des Mannes zwischen zwei Frauen und das der faustischen zwei Seelen als die Probleme seines eigenen Lebens gerade in seinen Hauptwerken vorherrschen, wenn auch die bloß theatralischen Konstellationen auf den ersten Blick etwas damals durchaus Konventionelles an sich tragen. Darum kann schon in diesem Sinne von einer Wahllosigkeit keine Rede sein. Wir wissen aber auch, daß er sehr schwer mit einem Buche zufrieden war. Die modernen Pariser Opernbücher taugten ihm nicht, so viel er deren auch prüfte (Br. I, 203), und vor seiner Verbindung mit Da Ponte, vor dem „Figaro“ also, hatte er „leicht 100 — Ja wohl mehr bücheln durchgesehen — allein ich habe fast kein einziges gefunden mit welchem ich zufrieden sein könnte“ (Br. II, 223). Er suchte eben meistens bloß den äußeren Stoff zu einer schon in

ihm lebenden musikalisch-dramatischen Handlung, einen Stoff, an dem seine innere Musik Gestalt werden konnte.

Und darum war es ihm weniger um die Fabel, als um die Zusammenstellung des musikdramatischen Ensembles zu tun. So wollte er von Varesco zu einer opera buffa („das nothwendigste dabey aber ist recht Comisch im ganzen") „2 gleich gute frauenzimmer Rollen . . . — Die eine müsste seria, die andere aber Mezzo Carattere seyn, aber an güte müssten beyde Rollen ganz gleich seyn. — Das dritte frauenzimmer kann aber ganz Buffa seyn, wie auch alle Männer" (Br. II, 223). Er dachte an bestimmte Sänger? Möglich, ja wahrscheinlich! Aber ohne gewisse musikalische und dramatische Vorstellungen, wie diese Sänger sich zum Ensemble finden sollten, waren solche Pläne eines musikdramatischen Aufbaues unmöglich. Was er theatralisch wollte, war die Konstellation des Mimus, der opera buffa, was in ihm gärte aber war „Così fan tutte".

Neben der Musik zog ihn seine naive, realistische Natur zum realistischen Drama, zur opera buffa und zum Singspiel. Seine beiden noch lebenden opere serie: „Idomeneo" und „Tito", waren nach ausdrücklichen Aufträgen gearbeitet, und trotzdem sie der Konvention zu dienen hatten, suchte Mozart sie dramaturgisch und musikalisch so realistisch wie möglich zu formen und auch so auf die Bühne zu bringen. War seine Wahl frei, so fiel er auf die realistische Oper. Das Pathetische und Heroische lag ihm nicht. Als er einst im Auftrag einen Bardengesang des Barden Denis komponieren sollte, kam er über die Skizze dazu nicht hinaus. „Die ode ist erhaben, schön, alles was sie wollen — allein — zu übertrieben schwülstig für meine feine ohren" (Br. II, 202). Das ist das Bekenntnis eines im Sinne Schillers naiven Künstlers, eines Realisten vom Rutzschen Typus I.

Schwulst, übertriebenes Pathos lehnte er, seiner Natur folgend, ab. Die Übertreibung des Komischen aber war ihm nicht peinlich. „Denn wie komischer die welsche opera ist, desto besser" (Br. II, 239), schreibt er an Varesco, und in derselben Sache ein anderes Mal: „Wenn er (der Einfall) nur komisch ist, wir wollen ihm gerne ein bischen unatürlichkeit erlauben" (Br. II, 243). Klingt dieses Bekenntnis nicht beinahe wie E. T. A. Hoffmanns Verteidigung der opera buffa und ihres so sinnlichen Unsinns? Es heißt uns geradezu

die Oper nach dem Maßstab einer anderen Logik messen als das Wortschauspiel. Denn musikalisch sind die einzelnen Situationen der Oper in sich geschlossene Nummern. Auf diese kam es Mozart an und darauf, daß sie musikdramaturgisch gut paßten. Die verbindende Tatsachenhandlung stand ihm erst in zweiter Linie.

Daß sie ihm aber doch viel galt, zeigte schon die Wahl seiner Stoffe. Dichtungen der hohen Literatur, wie die „Hochzeit des Figaro" eines Beaumarchais, zur Oper zu machen, hat erst in der „Salome" ein nächstes großes Beispiel. Und daß die Aktualität, die der opera buffa zu eigen war, sogar ein Tagesereignis mit Haut und Haar auf die Bühne brachte, stellt „Così fan tutte" neben „Clavigo". Der gewaltige Stoff des Don Juan, das hohe Ethos des „Titus" und der „Zauberflöte", sie stehen weit über allen Opernbüchern der Zeit. Goldonis „Diener zweier Herrn" war schon in Arbeit (Br. II, 213).

Nur im Sinne dieser hohen dichterischen Werke konnte der Kantianer Cohen die Liebe, das E t h o s , als die durchgehende dramatische Idee Mozarts bezeichnen, des Freimaurers Mozart, dessen einziger philosophischer Besitz der platonisch aufklärerische „Phädon" Mendelssohns war. Und daß Mozart vielleicht als einziger deutscher Komponist in seiner Musik so gar nichts Kriegerisches, also im Sinne des Humanitätszeitalters Unsittliches hatte, wurde erst jüngst bewiesen (Falckenfeld). Er hat auch kein einziges Heldendrama geschrieben und kennt keine Helden. Kleins „Rudolf von Habsburg" blieb unkomponiert.

Alle Texte seiner Hauptwerke tragen das musikdramatische Symbol in sich, wie ich es als Grundbedingung der Operndichtung nachgewiesen habe (A. M. Z. XLIII, 415 ff.). Daß diese Symbolik immer und überall im Realismus der Darstellung verborgen bleibt und kaum in der „Zauberflöte" offen wird, hebt Mozart neben Goethe und Shakespeare. Durch das S y m b o l i s c h e sind seine Texte so ungemein musikhaft, denn alle Musik, als welche ja den Ausdruck der allgemeinen platonischen Ideen vorstellt (Schopenhauer), ist symbolisch.

Darum werden auch die vom Mimus hergekommenen unverwüstlichen Theatertypen (vgl. 163), die Mozart als Dramatiker seiner Zeit zu Vorbildern seiner Musik nahm, in dieser seiner Musik zu ewigen Symbolen. Sie waren erst einfach theatralisch und wurden erst in seiner Dramatik musikalisch, allgemein-menschlich.

Eben darum kennt er keine opera seria und keine opera buffa als solche, er kennt wie Goethe und Shakespeare nur die Menschendarstellung. Zwar schreibt er dem Vater: „Glauben sie denn ich werde eine opera Comique auch so schreiben wie eine opera Seria? — so wenig tändelndes in einer opera seria seyn soll, und so viel gelehrtes und vernünftiges, so wenig gelehrtes muß in einer opera Buffa seyn, und desto mehr tändelndes und lustiges" (Br. II, 90). Aber bald gesteht er: „Die aria von der konstanze habe ich ein wenig der geläufigen gurgel der Mad[elle] Cavallieri aufgeopfert" (Br. II, 123), also Seriatöne in die Buffa gemischt; und daß im „Don Giovanni" das Tändelnde und Lustige allein herrscht, daß im zweiten Finale des „Figaro" nichts Vernünftiges und Gelehrtes stehe, wird niemand behaupten können. Mozart hat, wie Kretzschmar es ausdrückt, in der opera buffa die Scheidewand niedergelegt, die sie von der opera seria trennte und auch dadurch einen Hauch Shakespearescher Freiheit in die Opernkomposition gebracht.

Einen Hauch, wenn auch den Hauch der Seele. Denn im äußeren Wesen und Gehaben war er ein Kind seiner Zeit, deren Bewußtseinslage: die bürgerlich kleinmalende, zopfig realistische, aufklärerisch moralische Art, die Mozart einzig auf dem Theater kannte, auch auf seine Bühnenästhetik entscheidend einwirkte.

VIII.

Wenn Mozart auch gerne ein Stück Wahrscheinlichkeit dem Reiz der Situation aufopferte und mit Shakespearescher Freiheit die Logik des Traumspiels als musikdramatisch erkannte und verwandte, so war es ihm doch auf dieser höheren Stufe der Logik selbst um dramatische Wahrheit zu tun. Die Handlungen und Situationen als solche mochten gerne den Vernünftlern unwahrscheinlich sein. Einmal als möglich genommen, mußte ihm *innerhalb* dieser *Situationen* die *Folgerichtigkeit* herrschen. Im „Idomeneo", der ja an sich reichlich unwahrscheinlich ist, schickt es sich ihm nicht, daß der König ganz allein zu Schiffe sei. „Glaubt der hl: Abbé, daß man ihn in den gräulichen sturm von Jedermann verlassen, *ohne schiff*, ganz allein in größter gefahr schwimmend, sich so vernünftig vorstellen kann, so mag alles so bleiben, aber NB: ohne schiff, denn, im schiff kann er allein nicht seyn — widrigenfalls

müßten etwelche generals, vertraute von ihm (Comparser) mit ihm aussteigen, dann muß aber der König nun noch etwelche Worte zu seinen leuten zu sagen nemlich daß sie ihn allein lassen sollten — welches in der trauerigen situation, da er dermalen ist, ganz Natürlich ist" (Br. II, 7). Varesco will im Sturm des zweiten Aktes eine Arie für Idomeneo. Mozart wendet ein: „Überdies ist das Donnerwetter — und das wird wohl wegen der aria von h: Raaf nicht aufhören? —" und setzt ein Rezitativ statt der Arie durch. Da er Idomeneo nicht allein zur Opferhandlung gehen lassen kann, so gibt er ihm aus Eigenem sein ganzes Gefolge bei und komponiert einen „ganz simpeln Marsche" dazu. In seinem dramaturgischen Bekenntnis anläßlich der „Entführung" verlangt er „den Plan des Stücks gut ausgearbeitet". Zur „Gans von Cairo" stößt er, nur um seine dramaturgische Folgerichtigkeit zu erzielen, Varescos ganzes Szenarium um. Die Unwahrscheinlichkeit, daß sich ein Liebhaber in eine Gans verwandelt, nimmt er hin, ja es ergötzt ihn sogar, die Gans im Quintett mitsingen zu lassen (Br. II, 238). Ist aber eine solche Unwahrscheinlichkeit einmal als Möglichkeit zugestanden, so muß in ihr selbst alles wahrscheinlich und logisch zugehen. Ebenso steht es mit den Verkleidungen in „Così fan tutte" und mit den Verwechslungen in „Figaros Hochzeit" und „Don Giovanni".

Diese dramaturgische Logik war ihm hauptsächlich zum Spannen der Handlung notwendig, denn nur, wenn die Entwicklung klar und straff ist, läuft das Werk in durchgehender Steigerung dem lebendig erregten Aktschluß zu. Und auf diesen legt Mozart viel Wert. „Der schluß („Entführung" I) wird recht viel lärmen machen — und das ist Ja alles was zu einem schluß von einem Ackt gehört — Je mehr lärmen, Je besser; — Je kürzer, Je besser — damit die leute zum klatschen nicht kalt werden" (Br. II, 123).

IX.

Mozart war auch der Inszenator seiner Opern, denn es war, wie wir wissen, zu seiner Zeit in Übung, daß die Dichter und Komponisten ihr Werk auch selbst einstudierten. Wir haben, um Mozart als Inszenator würdigen zu können, zuerst zu untersuchen, nach welchen Grundsätzen er als Regisseur arbeitete.

Die erste Aufgabe des szenischen Leiters ist die B e s e t z u n g

der darzustellenden Partien. Hierin herrschte nun ein doppelter Brauch. Entweder besetzte man, wie heute, die einzelnen Partien mit den geeigneten Fachsängern, oder die Autoren schrieben ihre Oper einem bestehenden Ensemble auf den Leib. Da die Opern meistens als Saisonstücke von der Bühnenleitung bestellt wurden, so war der letzte Brauch der häufigere. Mit ihm fiel eine der ergiebigsten Ärgerquellen für die Bühnen weg, denn es gab keine Debatten um Besetzung. Dieser, im modernen Bühnenbetrieb so schwerwiegende Teil der Korrespondenz zwischen Opernleitern und Autoren, fehlt bei Mozart so ziemlich ganz. Dagegen finden wir öfter die Arbeit für ein gegebenes Personal erwähnt, dem auch Mozart im weiten entgegenkommen mußte. „Ich liebe daß die aria einem sänger so accurat angemessen sey, wie ein gutgemachts kleid", ist sein Wahlspruch (Br. I, 171), den er vielleicht vom Vater hatte (Br. III, 84), welcher dieses Wort als eine der Zeit geläufige Formel gebrauchte (vgl. auch Jahn I, 210 f.). Daß Mozart auf eine zur Rolle passende Figur ebenso achtete, wie auf die passende Stimme und ihre Schulung, sowie auf starke darstellerische Fähigkeiten, erfuhren wir schon von seiner Knabenzeit.

Was die Gesangstechnik angeht, so suchte er möglichst einen naturklaren ungezwungenen Ton, der allen Schattierungen der Affekte im Ausdruck gehorchte, zu erzielen. Abhold allem Schwulst und Pathos ist ihm gesangliche Schlichtheit erste Bedingung. Daß die Sänger der französischen Schule ihm zu viel deklamierten und heulten, ist uns schon bekannt. Bedeutend näher lag ihm die italienische Schule, an der er trotzdem strenge Kritik übte. „Die Bernachische schule — die ist nicht nach meinen gusto", sie läßt oft „mit zu viell geist" singen, sie macht ihm „zu viell ins Cantabile" (Br. I, 198). Das Tremolieren und die unmotivierten Fermaten haßte er. „Meissner hat die üble gewohnheit, daß er oft mit fleiss mit der stimme zittert — ganze viertl — ja oft gar achtl in aushaltender Note marquirt — — Das ist auch wirklich abscheulich. Das ist völlig ganz wieder die Natur zu singen. Die Menschenstimme zittert schon selbst — aber so — in einem solchen grade, daß es schön ist — das ist die Natur der stimme" (Br. I, 198). Als wider die Natur mochte er auch unmotivierte Verzierungen nicht und war mit den meisten italienischen Sängern deshalb auch be-

sonders unzufrieden. „Sie jagen oder trillern und verschnörkeln, weil sie nicht studieren und keinen Plan halten können“ (Rochlitz bei Leitzmann 126); wobei er unter Studieren nicht bloß Tonbildung, sondern auch Musiktheorie verstand (wie sie für den Sänger damals ja notwendig war), die das Planhalten erst begründet. Er sieht auf reine Intonation, merkt der Bernasconi das Zuhochsingen mit beißender Ironie an (Br. II, 93), und ist unglücklich, wenn ein Sänger die Stimme in den Hals und in die Gurgel nimmt (Br. II, 34). Methode und Empfindung gehören ihm zu den gesanglichen Grundlagen, denn nur eine technisch jeder kleinen Regung gehorchende Stimme kann die in der Gesangspartie enthaltenen Affekte darstellen, nur eine einfühlsame Empfindung kann sie zum Ausdruck bringen. Ist doch die Singstimme bei Mozart tonmalerisch gedacht. Daß sie die Meereswogen und ihre Drohungen nachahmt, war, wie wir wissen, alte Gewohnheit der Seria, die Mozart auch im „Idomeneo“ aufnimmt (Br. II, 32). Allein vor diesem äußerlichen Effekt steht ihm der musikalische Ausdruck des Seelischen voran. Es ist echte Affektenpraxis, wenn er die Arie Belmontes („Entführung“ Nr. 4) so komponiert: „Das klopfende, liebevolle herz ist schon angezeigt — die 2 violinen in oktaven. — . . . man sieht das zittern — wanken — man sieht wie sich die schwellende brust hebt — welches durch ein crescendo exprimirt ist — man hört das lispeln und seufzen — welches durch die ersten violinen mit sordinen und einer flaute mit in unisono ausgedrückt ist“ (Br. II, 122). Nimmt man diesen Fingerzeig Mozarts klug an und sucht alle seine Opern in dem Sinne dieser Affektenmalerei ab, so wird man mit Erstaunen sehen, daß diese seine Art der Komposition fast durchgehends gewahrt ist. Für die Darstellung heißt das, daß Mozart die Singstimme immer in dramatischer, affektuoser Art ausgeführt wissen will. Wie in der Arie des Idomeneo (Nr. 12) die Koloraturen auf „minacciar“ nach Mozarts eigenen Worten (Br. II, 32) das Drohen des unheilvollen Meeres ausdrücken, so lassen die blitzenden Stakkatopassagen der Königin der Nacht ihr flackerndes fanatisches Wesen ahnen, strömen die Läufe des Sextus (im „Tito“) voll sinnlicher Raserei dahin, ja sogar die Verzierungsketten der Constanze, trotzdem sie ein Opfer an die geläufige Gurgel der Cavalieri darstellen, legen sich mit einer schimmernden Wehmut um

ihre Klage und geben ihrem Charakter eine eigentümlich trauernde Pikanterie. Solche Koloraturen müssen notwendigerweise affektuos gesungen werden, um die von Mozart gewollte Wirkung zu erreichen. Seine Koloraturen sind kein bloßes Jagen, Trillern und Verschnörkeln, sondern sie helfen zur Darstellung der Affekte mit, sie sind charakterisierend. Sie genügen aber auch sich selbst, und ein Komponist, dem der dramatische Ausdruck so vollständig in der Komposition aufgeht, wie Mozart, wird nur verstümmelt, wenn man ihn, wie es leider noch immer Sitte ist, durch Fermaten, Vorschläge und kolorierte Übergänge bloß zum Effekt der Sänger „verbessert".

Affekt und Leidenschaft rasen sich aber nicht schrankenlos aus, sondern sie sind in die Grenzen der Musik, des schönen Gesanges gebannt. Das damals jedes Bühnenspiel beherrschende Gesetz der Etikette, der Wohlanständigkeit und bienséance wird in Mozarts musikalischer Inszenierung zur lebendigen Form. Das Gesetz der darstellerischen Diskretion tritt als zweites gesangliches Grundprinzip Mozarts in unsere Betrachtung. Er spricht es selbst in einem lehrreichen Beispiel aus: „Das ‚Drum beym Barte des Propheten' ist zwar im nemlichen tempo, aber mit geschwinden Noten — und da sein Zorn immer wächst, so muß — da man glaubt die aria seye schon zu Ende — das allegro aßai — ganz in einem andern zeitmaas, und in einem andern Ton — eben den besten Effect machen; denn, ein Mensch der sich in einem so heftigen zorn befindet, überschreitet alle ordnung, Maas und ziel, er kennt sich nicht — so muß sich auch die Musick nicht mehr kennen — weil aber die leidenschaften, heftig oder nicht, niemal bis zum Eckel ausgedrückt seyn müssen, und die Musick, auch in der schaudervollsten lage, das Ohr niemalen beleidigen, sondern doch dabey vergnügen muß, folglich allzeit Musick bleiben Muß, so habe ich keinen fremden ton zum f (zum ton der aria), sondern einen befreundten dazu, aber nicht den Nächsten, D minor, sondern den weitern, A minor, gewählt" (Br. II, 122). Eine aufschlußreiche Briefstelle! Wenn wir sie gelesen haben und dann die betreffende Arie in der „Entführung" (Nr. 3) uns mit der brutalen Leidenschaftlichkeit des dummen, groben und boshaften Osmin durchsingen, so fühlen wir eine Dämonie heraus, die fast an die der Shakespearischen Mörder, an die des Muley Hassan

Schillers oder des Zanga Grillparzers gemahnt. Die Mozartsche Ironie ist zu einem satanischen Hohn verzerrt, der durch seine tölpelhafte Plumpheit nur noch grausiger wirkt. Allein die vielen dynamischen Schattierungen, das unterdrückte Piano neben den scharfen Sforzandi, das halbe Parlando neben grotesken Tonsprüngen, sie dämpfen ganz deutlich die rohe Brutalität der Arie zu einem noch immer genügend drastischen Sarkasmus. Die gesangliche Darstellung war damit shakespearisch grandios, aber doch durchaus in der Auffassung Shakespeares durch Schröder und seine Zeit bestimmt. Berserkertum des zopfigen Theaters.

Durch dynamische und agogische Nuancen also erreicht es Mozart, daß die Musik auch in den schaudervollsten Lagen das Ohr niemals beleidigt. Das Ohr und das taktvolle szenische Gefühl der aufklärerischen Zeit. Ich möchte diese Eigentümlichkeit Mozarts das Prinzip der fallenden Pointen nennen. Ein Beispiel: Der Graf („Figaro“ I) erzählt, wie er den Pagen bei Bärbchen fand, und spielt (er ist ja Romane!) die ganze Szene leibhaftig Susannen vor. Mit der Phrase: „Vedo il paggio“ hebt er die Decke vom Lehnstuhl und — sieht wieder den Pagen. Ein moderner, effektvoller Komponist hätte das volle Orchester im Fortissimo losbrechen lassen, um die Überraschung des Grafen zu malen. Mozart aber läßt — ein feiner psychologischer Zug! — nur eine Oboe und ein Horn langgezogen und staunend die Dominante der Haupttonart: f aushalten und kehrt in den Fagotten die Phrase ohne jede dynamische Nuance (also pian-pianino) um und läßt den Grafen, ebenfalls mit dieser Umkehrung nur erstaunt fragen: „Ah cosa veggio?“ Wenn wir uns jetzt erinnern, wie Mozart die pathetische Deklamation der französischen Schauspieler aus der alten Schule haßte, wie er aber in Wien und Mannheim jene Schauspielkunst kennen und schätzen lernte, die nicht im Kreischen und Toben, sondern in der seelischen Stille ihre reine künstlerische Wirkung sah (vgl. 54 ff., 89), so wissen wir, wo er diese Art der Darstellungskunst herhatte. Die Stelle aus „Figaro“ mag füglich als Vergleich neben der Mannheimer „Medea“ stehen. Zum Überfluß aber bekannte sich Mozart auch im Leben zu diesem Prinzip der fallenden Pointe. „Sie wissen wohl,“ schreibt er an den Vater (Br. II, 181), „daß man öfters im reden so was hinwerfen kann, welches mehr wirkung thut, als wenn mann es

so dicktatorisch hindeklamirt.“ Und er warf immer lieber seine großen Sätze so im Reden hin, als daß er sie diktatorisch deklamierte. Weitere Beispiele? Ich will nur noch Don Giovannis Bekenntnis zur erotischen Weltanschauung erwähnen, das in einem einfachen Seccorezitativ so nebenbei abgetan wird (II, 1), des Idomeneus' Geständnis, daß er den Sohn opfern müsse (Idomeneo III), welches in einem leisen Adagiorezitativ qualvoll unterdrückt sich von den Lippen des Königs ringt, trotzdem der Dichter es auf Schreie: „Oh Numi! con qual ciglio!“ angelegt hatte, Sextus („Tito“ I, Finale), der in einer stetig fallenden Rezitativphrase piano die Ermordung des Titus meldet, und dem kein tobender Finalechor, sondern ein dumpf gelähmtes leises Andante in gebrochenen Lauten antwortet. Mit dieser eigentümlichen Art, Schrecken, Erstaunen, große Bekenntnisse und Ausbrüche darzustellen, wendet sich Mozart von der Theaterkonvention der englisch beeinflußten Hauptaktionen, welche große Momente immer mit großem Lärm wiedergaben, ab und der französisch-österreichischen Spielweise zu und inszenierte von innen heraus, gestaltete p s y c h o l o g i s c h. Denn es ist eine gerade nur dem Theater unbekannte Erfahrung, daß heftige seelische Erschütterungen uns lähmen und darum nur schwache Reaktionen zulassen. Ebenso ist der kultivierte Mensch (und meistens solche stellte der Sohn des aufgeklärten Humanitätszeitalters dar) so gut erzogen, daß er sich auch in der Leidenschaft und Überraschung unwillkürlich soweit beherrscht, daß er, wenn auch oft heiser und schwer atmend, auf die heftigen Eindrücke dennoch diskret reagiert. Diese Heiserkeit (natürlich nicht gesangstechnisch gemeint) benutzt Mozart sehr oft: an fast allen jenen Stellen, wo er bei mühsam unterdrückter Erregung neben heftigen Forteausbrüchen ein plötzliches sotto voce hinstellt. „Figaro“ und „Così fan tutte“ wimmeln geradezu von solchen Nuancen; sie sind auch die Opern im Gesellschaftskleid. Das schwere Atmen, das Keuchen hingegen, ist überall dort gemeint, wo Wörter und Sätze durch kurze Pausen (die natürlich keine Interpunktionen bedeuten) zerhackt werden.

Soll solcher Affektenausdruck durchgehends zur guten Darstellung kommen, so ist es notwendig, auch den Gesang darnach einzustellen. Wir sahen schon, daß Mozart einerseits gegen die scharfe Deklamation der Franzosen und andererseits gegen das allzu viele

Cantabile der Italiener aus Bernacchis Schule (und das waren die meisten) sich wandte. Wie nun wollte er den Gesang in der Oper? Auch hierüber gibt er uns selbst eine klare Antwort. „Er (Raaff im „Idomeneo“) liebt die geschnittenen Nudeln zu sehr — und sieht nicht auf die Expression. — mit dem Quartett (Nr. 21) habe izt eine Noth mit ihm gehabt. — das quartett, wie öfter ich es mir auf dem theater fürstelle, wie mehr Effect macht es mir. — . . . der einzige Raaff meint es wird nicht Effect machen. — non c'è da spianar la voce — es ist zu Eng — als wenn man in einem quartetto nicht viel mehr reden als singen* sollte“ (Br. II, 32). Wieder ein unschätzbares Briefwort! — Das spianar la voce, das Ausbreiten der Stimme, ironisiert Mozart als Nudelwalken und verlangt ganz unverblümt, daß man im Quartett, also im Ensemble, mehr Sprechgesang als Belcanto anwenden sollte. Er trug damit ein Prinzip der Buffa in die Seria, er wollte den Konversationston vorwalten lassen. Es ist ja wahr: für Belcantobegriffe schrieb Mozart zu „eng“, das heißt mehr konversationell mit nahberührten Tonstufen als gesanglich mit weiten Intervallen. In den, zumeist ohnehin bloß lyrischen Arien der Seria ließ er den Sänger bis zu einem gewissen Grade sich ausschwelgen. Im Ensemble aber, wo es dramatischer zugeht, verlangte er den dramatischen Ton, dort war ihm die Expression, der sinnfällige Ausdruck die Hauptsache. Er sah also bei den Proben darauf, daß der Sänger den Ton leicht anschlug und den Hauptwert auf das Wort legte. Verlangte er aber den Konversationsgesang schon in der hochstilisierten Seria, wie mußte er ihn erst in der realistischen Oper pflegen! Nun, wir brauchen nur die Partituren von „Figaro“, „Don Giovanni“, „Così fan tutte“, „Entführung“ und „Zauberflöte“ aufzuschlagen, um zu finden, daß alle diese Opern auf einen zwar sehr melodischen, doch fast durchwegs sprechhaften Gesang komponiert sind, der auf dem Theater einen fein ausgearbeiteten Vortrag verlangt. Auch aus diesem Gesichtspunkt ist seine Abneigung gegen das zu sehr in Cantabile Machen der Bernacchischule mit ihrem aufweichenden Mouillieren der Konsonanten und gegen das übliche Jagen und Trillern zu erklären.

Mozart vereinigte derart die deklamatorische Singweise der französischen Oper mit dem Belcanto der opera seria, aber diese Ver-

bindung gestaltete er noch durch den Vortragsstil der parlandomäßigen opera buffa, durch den psychologischen Stil der opéra comique und durch den realistischen Stil des deutschen Singspieles so um, daß der eigentümlich beseelte, natürlich sprechende Gesangsstil der Mozartoper, wie ihn die Bühne nie wieder gefunden hat, herauskam.

War in den ariosen Nummern der sprechende Gesang geboten, so mußte im Rezitativ erst recht das Hauptgewicht auf das Sprechen fallen. Mozart ging auch hier wirklich so weit, daß er im Rezitativ geradezu die melodramatische Vortragsweise als Ideal aufstellte und im „Zaïde"-Fragment selbst erprobte. Von ihrer dauernden Einführung in die Operndarstellung hielt ihn auch die allmächtige Tradition zurück. Noch bevor er die deklamatorische Gesangsweise der französischen Oper und die psychologische Musikdarstellung der opéra comique an ihrer Quelle studieren konnte, lernte er in Mannheim das Melodram kennen: Rousseaus „Pygmalion" und Bendas „Medea" und „Ariadne", welche zwei letzten Werke er so liebte, daß er sie immer mit sich führte (Br. I, 267). Selten schrieb Mozart in solcher Begeisterung von künstlerischen Dingen, wie von diesen Melodramen. Wie eine neue, längst geahnte und längst gewollte bühnenkünstlerische Welt tun sie sich ihm auf. „Diese art Drama zu schreiben habe ich mir immer gewunschen," schrieb er dem Vater (Br. I, 267 f.). „ich habe hier ein solch stück 2 mahl mit dem grösten vergnügen aufführen gesehen! — in der that — mich hat noch niemal etwas so surprenirt! — Denn ich bildete mir immer ein so was würde keinen Effect machen! — sie wissen wohl, daß da nicht gesungen, sondern Declamirt wird — und die Musique wie ein obligirtes Recitativ ist — bisweilen wird auch unter der Musique gesprochen, welches alsdann die herrlichste wirckung thut; — — wissen sie was meine Meynung wäre? — man solle die meisten Recitativ auf solche art in der opera tractiren — und nur bisweilen, wenn die wörter gut in der Musick auszudrücken sind, das Recitativ singen." Und Mozart traktierte so. Seine Rezitative sprechen. Sie sprechen zwar nicht in dem plauderhaften Parlando der Italiener, sie deklamieren aber auch nicht auf französisch. Ein realistischer, der affektuosen italienischen Sprechweise bis in die feinsten dramatischen Nuancen nervös

nachfühlender Dialog ist sein Seccorezitativ. Da ist nicht einfach die verbindende Handlung trocken — secco — heruntergeschwätzt, sondern dramatisch und psychologisch ungemein lebendig ausgearbeitet. Nur ein ganz großer Wortregisseur kann Dialoge inszenieren, wie den zwischen Giovanni und Zerline vor ihrem Duettino, wie die Richterszene im „Figaro", wie die Wahl der beiden Schwestern in „Così fan tutte" (II, 2) und gar wie die erschütternde Szene zwischen Sextus und Titus vor der großen Arie des Sextus (Nr. 19). Das schlagendste Beispiel aber für Mozarts These, das Rezitativ sei zu sprechen und nur dann zu singen, wenn die Wörter gut zur Musik passen, ist die Kirchhofsszene im „Don Giovanni", wo in das Seccorezitativ sich die obligat behandelten Warnungen des Komturs so organisch einfügen, daß wir keinen Stilbruch empfinden, wenn plötzlich in die Klavierakkorde die Posaunen und nachkomponierten Holzbläser sich mischen, sondern — im Gegenteil! — uns jene Schauer ergreifen, die nur an Stellen höchster, wirkungsvoller Stileinheit eintreten. Daß bei Mozart öfter Seccorezitative in ariose Nummern und umgekehrt ariose Nummern in Seccorezitative ohne Abschlußdreiklang unmittelbar übergehen, sei als weiterer Beweis für die Angleichung von Gesang und Rezitativ, für das Hervorkehren des sprachlichen Ausdruckes als darstellerischer Bindung beider erwähnt. Die Italiener, so hörten wir, suchten Rezitativ und Arioso vorwiegend gesanglich zu gestalten. Hier weicht Mozart von ihnen ab und lernt von den Franzosen. Freilich weniger von Rameau und Monsigny als von Rousseau, dem Schöpfer des Melodrams.

Die ausgesprochen italienische Ausführung des Seccorezitativs ist mithin bei Mozart nicht angängig, das singende parlando, das nur leichte Antupfen der vom Grundton intervallierten Tonstufen, so als schämte sich der Sänger des Tonsprunges im Rezitativ, das häufig gleichgültige Heruntersagen des Textes ist hier falsch. Ebenso falsch aber wäre die pathetische Deklamation der Franzosen. Einzig die sprachlich psychologische Herausarbeitung des Dialogs ist mozartisch. Denn faßte er das Rezitativ melodramatisch auf, so galt ihm auch jene psychologische Ausdeutung, welche Rousseau dem „Pygmalion" und nach ihm Benda der „Medea" und „Ariadne" gab. Waren doch diese Szenen nur einer oder höchstens zweier Personen nichts weiter als Dramatisierungen seelischer Probleme, deren ganze

Handlung in der Wandlung und Entladung eines angehäuften inneren Konfliktes bestand. Die Musik war hier nichts anderes als die Untermalung dieser seelischen Vorgänge und darum weit mehr angewandte psychologisch malende als absolute Musik. Sie war hier Affektnachahmung in Reinkultur. Rousseau hatte zum „Pygmalion" ein Schema angelegt, das die Darstellung aus der Musik genau regelte (Istel 26). Benda gab Vortragsbezeichnungen, Mozart meist aber bloß Musik. Doch Musik von solcher psychologischen Deutlichkeit, daß man mit unvoreingenommener Einfühlung in ihren Stil und in dessen Zeit den schauspielerischen Ausdruck gar nicht verfehlen kann.

Zuerst freilich muß der Text wortgetreu übersetzt sein, sonst stimmt die Musik nicht. Die Intervalle sind (wie die Dynamik und Agogik) Ausdruck und danach psychologisch zu behandeln. Der Takt im Rezitativ ist ganz frei zu nehmen, so wie wir es in Italien und Frankreich fanden. Vor allem haben wir keine Angst vor Spielpausen, vor seelischen Übergängen. Solche Spiel- und Übergangspausen sind bei Mozart in allen seinen Opern als fermatierte Pausen auch innerhalb der Nummern zu finden, ohne daß der Komponist ein bestimmtes Spiel angibt. Dieses überließ er der Regie und der Darstellung. Wieviel mehr mußten solche Pausen erst im Seccorezitativ möglich sein. Die psychologische Ausarbeitung gilt hier vor allem. Wir vergessen es nur zu gern (oder besser, wir beachten es niemals), daß Mozart nach dem Brauche der Zeit das Rezitativ sorgfältig komponiert, also für die Darstellung als Regiebuch festgelegt, zu den Proben mitbrachte und nur die Arien den Sängern an den Leib maß, daß er eigene Rezitativproben hielt, um ja nur den Ausdruck der Affekte sorgfältig herauszubringen. Es war nicht zuletzt die seelenvolle Darstellung der Rezitative, welche jüngst den Leipziger „Titus" und „Don Giovanni" „wie Novitäten" wirken ließ und die seit Arteagas Zeiten herkömmliche Vernachlässigung der Rezitative ad absurdum führte. Mozarts Texte unlogisch und minderwertig? Lernt sie nur erst aus ihrer Musik verstehen und darstellen, ihr Dirigenten, Regisseure und Sänger; lernt sie an logischen Aufführungen erst kennen, ihr Kritiker und Historiker!

X.

Doch nicht nur die gesangliche Darstellung, auch das Spiel der Mimik, Gestik und des Ensembles inszenierte Mozart. Denn der Sitte der Zeit gemäß führte der Komponist mit dem Dichter, dem Ballettmeister oder dem Schauspielerregisseur die Regie. Er hielt Einzelproben (so Br. II, 11, Leitzmann 68, 103), leitete die Ensemble-, Orchester- (so Br. II, 18, 29) sowie die Bühnenproben (Br. II, 323). Da stand der kleine Mann auf der Bühne „mit seinem karmoisinroten Mantel und seinem mit goldener Schnur versehenen roten Hut und gab den Musikern im Orchester das Tempo an“ (Leitzmann 68). Sein Probieren war ungemein suggestiv, seine „begeisterten Absichten ließ er in die Seele der Darsteller überfließen“ (ebenda). Von Mannheim, wo er 1790 auf der Durchreise den „Figaro“ hörte, schrieb er an Constanze: „Das ganze Personale beschwor mich noch so lange hier zu bleiben und ihnen bey der Probe beyzustehen“ (Br. II, 323). Mozart probierte sehr genau. Wir wissen schon, daß er als halber Knabe die künstlerische Energie hatte, die „Finta giardiniera“ mehrmals hinauszuschieben, nur damit die Sänger besser lernen, und wenn sie die Musik recht im Kopfe haben, sicherer agieren können (Br. III, 177). Und als er auf der Höhe seines Ruhmes zum „Don Giovanni“ nach Prag kam, machte er es nicht anders: er schob die Aufführung auf, um selbst das Werk reif zu probieren. „Erstens ist das hiesige theatralische Personale nicht so geschickt wie das zu Wien, um eine solche Oper in so kurzer Zeit einzustudieren. Zweitens fand ich bei meiner Ankunft so wenige Vorkehrungen und Anstalten, daß es eine blosse unmöglichkeit gewesen seyn würde, Sie am 14te als gestern zu geben“ (Br. II, 279f.). Er probierte noch bis zum 29. Oktober, also über zwei Wochen daran. Es war eben ein neuer Darstellungsstil, den Mozart einleitete, und in diesem Stil mußte er sein Personal erst schulen.

Auch darstellerisch ging er wie gesanglich auf den temperamentvollen Ausdruck der Affekte. Raaff und Del Prato sangen ihm die Erkennungsszene im „Idomeneo“ ganz „ohne geist und feuer, so ganz Monoton herab,“ — sie spielten sie schlecht, denn sie waren „die Elendesten acteurs, die Jemals die bühne trug“ (Br. II, 31). Aber gute Schauspieler, wie die Gattin des Prager Prinzipals Bondini, die schon mit Da Ponte vorprobiert hatte (Leitz-

mann 79), Mozarts erste Zerline, trieb er bis zur letzten Naturwahrheit des Affekts. „Da nun bei der ersten Probe dieser Oper (‚Don Giovanni‘) im Theater Signora Bondini als Zerline zu Ende des ersten Aktes, da wo sie vom Don Juan ergriffen wird, nach mehrmaliger Wiederholung nicht gehörig und in dem wahren Augenblick aufzuschreien vermochte, so verließ Mozart das Orchester, ging auf die Bühne, ließ die Szene noch einmal wiederholen und wartete den Augenblick ab, ergriff sie dann in demselben so schnell und gewaltig, daß sie ganz erschrocken aufschrie. ‚So ist es recht,‘ sagte er dann, sie dafür lobend zu ihr, ‚so muß man aufschreien‘“ (Leitzmann 103). Das ist ganz starker Realismus, ein Realismus, den auch die Texte und die durchaus realistische Musik, welche die Affekte und Affekthandlungen in starken Kontrasten und charakteristischen Wendungen malt, verlangen. Denken wir nur daran, wie Mozart in Belmontes Arie allen Affektausdruck selbst interpretierte. Denken wir ferner daran, wie affektvoll Figaros erste Arie ins Temperament geht. Benucci sang bei einer Probe zur Uraufführung das: „Non più andrai“ „mit größter Lebhaftigkeit und Kraft der Stimme. Mozart stand dabei und sagte immer mit leiser Stimme: ‚bravo, bravo, Benucci‘. Und als Benucci an die Stelle kam: ‚Cherubino, alla vittoria, alla gloria militar‘, die er mit wahrer Stentorstimme sang, war die Wirkung wie ein elektrischer Schlag“ (Leitzmann 68f.).

Diesem Ausbruch des gesanglichen Temperaments mußte natürlich auch die mimische und pantomimische Handlung entsprechen. Wir wissen nicht sicher, ob das von J. P. Lyser veröffentlichte Fragment einer „Don-Giovanni“-Übersetzung (Jahn IV, 756ff.) wirklich von Mozart herrührt. Jedenfalls aber stammt es aus einer Zeit, wo die durch Mozarts selbstgeleitete Uraufführung geschaffene Inszenierungstradition noch ganz lebendig war, und die szenischen Anweisungen der Übersetzung mußten deshalb so abgefaßt sein, daß eventuelle Zeugen der authentischen Uraufführung keine Verstöße gegen Mozarts Regie drinnen finden durften. Diese Bühnenanweisungen des Fragments nun zeugen von einer schlichten Natürlichkeit und Logik der darstellerischen Inszenierung, welcher man die Schule des Burgtheaters bald anmerkt. Besonders die Ausfüllung der Zwischenspiele innerhalb der Nummern durch logische, sich zwanglos aus der Situation ergebende Aktion ist uns wichtig, denn

sie deutet darauf hin, daß Mozart seine musikalischen Zwischenspiele als Ausmalung von gehöriger Aktion gedacht hat.

Als erstes Mozartsches Darstellungsprinzip müssen wir somit Affektwahrheit und logische Aktion setzen.

Zum zweiten stand ihm die Diskretion obenan. Wie im Gesang die starken Temperamentsausbrüche durch die mühsame Unterdrücktheit seelisch und künstlerisch gebändigt wurden, so geschah es als Folge davon auch in der Aktion. Auch hier herrschte die fallende Pointe, herrschte jene Zurückhaltung des Spieles, wie sie im Burgtheater und in Mannheim Bühnenstil war. Wir nehmen wieder das Beispiel aus „Figaros Hochzeit“ heran. Der Graf hebt spielerisch und nichtsahnend die Decke vom Lehnstuhl und findet plötzlich den Pagen darunter. Das erstaunte f der Oboe zeigt seine erstaunte Miene, die Umkehrung der Figur: „vedo il paggio“ drückt den fragenden Blick: „vedo il paggio?!“ aus. Das theatralische, heftige Zurückfahren unserer Grafendarsteller an dieser Stelle ist somit unmozartisch, denn die ruhige Bewegung der Musik, ihr unnuanciertes piano malt nicht mehr als eine peinliche Verlegenheit und ein durch gute Erziehung beherrschtes Erstaunen. Gehen wir gleich weiter. Die Verlegenheit in dem umgekehrten f-Dur-Motiv steigt ohne dynamische Veränderung über die Stimme der verlegenen Susanne und des überraschten Basilio zum Septimakkord auf f, dann Fermate: Spielpause. Im Grafen wandelt sich das Erstaunen zum Zorn, den er sogleich weltmännisch gefaßt unterdrückt. Er tritt zu Susanne und flüstert ihr erregt ironisch zu: „Onestissima Signora“ — Spielpause: er zwingt sich zur Ruhe — „or capisco come va!“ Die Streicher in tiefer Lage flüstern pianissimo, sie flüstern unser umgekehrtes Motiv in hastiger Verkürzung erregt aufsteigend, von keuchenden Pausen unterbrochen, aber bei aller heißen Leidenschaftlichkeit immer höflich, chevaleresk, diskret. Ein gebändigtes Mienenspiel, eine leidenschaftliche, aber in den Grenzen der Wohlerzogenheit verhaltene Gestik ist hier musikdramatisch einzig möglich. Die fallende Pointe, die Diskretion, ist mithin hier Gesetz.

Es sei nur noch die „Zauberflöte“ erwähnt. Sie ist für das Theater des Erztheatralikers Schikaneder, für das noch sehr in der Spielweise der Hauptaktionen spielende Volkssingspiel geschrieben. Mozart ist hier, wie in der „Entführung“, derber als in seinen italieni-

schen Opern. Aber trotzdem! Pamina kommt herein — „Wahnsinn tobt ihr im Gehirne“ schreibt Schikaneder — und will sich erstechen. Läßt Mozart Paminen toben? Die Streicher klagen piano eine großintervallige kurze Figur, welche Pamina in einer etwas verzerrten Nachahmung echohaft wiederholt. Pausen dazwischen. „Sterben will ich!“ Noch immer piano steigern sich die Streicher hastig mit der Sängerin: „weil der Mann, den ich nimmermehr kann hassen“, bis auf hassen die Bläser mit ihr forte losbrechen. Wir sehen eine verzweifelte Geste vor uns. Sofort aber wird alles wieder piano: „Seine Traute kann verlassen“ leitet als fallende Pointe in schluchzenden Sekundschritten nach abwärts. „Sieh, Pamina stirbt durch dich!“ Eine chromatisch aufsteigende Legatoskala der Holzbläser — sie hebt den Dolch! — ein plötzliches forte auf dem Leitton cis — sie setzt an! — da entreißen ihr die Knaben die Waffe. Paminas Erschrecken ist wieder in fallender Pointe gemalt, piano lösen die Streicher die scharfen Bläser ab und bringen einen absteigenden Sextengang, der (eine agogische Feinheit!) trotz des Abwärtssteigens zum forte creszendiert: man sieht die abwehrende Geste Paminas vor sich. Diese Figur und mit ihr die Geste kehrt so oft wieder, bis Pamina den Wahn überwunden hat und zu Tamino geführt werden will. Auch hier keine großen Ausbrüche. Die Frage Paminas: „Was? Er fühlet Gegenliebe?“ ist still, rührend hilflos. Mozart kannte den „Hamlet“, und die wahnsinnige Ophelia hatte in Schröders Bearbeitung und Inszenierung die Tradition der stillen, rührenden Einfalt im sentimentalischen Jahrhundert. Begreifen wir jetzt die darstellerische Diskretion Mozarts auch in der Pamina? Begreifen wir es, daß das Nicken des steinernen Komthurs nur durch eine ganz vorüberhuschende Bläserfigur angedeutet wird, daß, wie der Geist des Komthurs Giovannis Hand anfaßt, dieser ungeheure Augenblick nur durch einen Tempowechsel bezeichnet wird, der sich freilich bis in die Hölle steigert und hetzt? Hierin ist Mozart ein lehrreicher Gegensatz zu Richard Wagner. Dieser läßt plötzliche Affekte plötzlich und explosiv einschlagen, um dann (gewöhnlich in einer dumpfen Pauke auf piano) die Lähmung auszudrücken. Darstellerisch also: heftige Bewegung, dann Starrheit. Mozart läßt in einer bewegten Betroffenheit erst den Funken zünden, woraus dann allmählich die schreckliche Erkenntnis wie ein rasen-

des Feuer um sich greift. Das Rezitativ zu Donna Annas großer Arie (Nr. 10), wo sie Don Juan als den Mörder ihres Vaters erkennt, und die Erkenntnis der Götterdämmerungs-Brünnhilde (I, letzte Szene), daß nicht Siegfried durch das Feuer zu ihr drang, seien als lehrreiche Gegenstücke hier angeführt. Deutlich empfinden wir, wie Wagners Musik die große dramatische, also *symbolische* Geste fordert, während Mozart die psychologischen Symptome malt, also die *symptomatische* Gebärde heischt.

Die psychologische, symptomatische Darstellung, die Darstellung in der fallenden Pointierung und Diskretion ist nur möglich, wenn das Verstandeszentrum und Gefühlszentrum zusammenfallen, oder wenn das Verstandeszentrum *über* dem Gefühlszentrum steht. Diese Spielweise, das wissen wir, lernte Mozart von der französisch-deutschen Schauspielbühne und der italienischen Opernbühne. Die Steifheit und große Geste, welche das überherrschende Gefühlszentrum mit sich bringt, lehnte er ab. Sogar die Bernasconi kommt ihm manchmal vor „wie eine deklamierende Prinzessin im Marionettenspiel“. Das Tempo seiner Musik, die plötzlichen, oft dämonischen Ausbrüche und die ebenso plötzlichen Dämpfungen können nur in wohlbeherrschten Affekten, im Spiel der *gelösten Glieder* gestisch ausgedeutet werden. Ohne die gelösten Glieder ist auch die ungezwungene, gelöste Stimme, wie sie Mozart forderte, nicht möglich.

Die psychologische Diskretion war auch Mozarts Mimik zu eigen, wenn er die Proben leitete. „Alle ersten Darsteller“, erzählt O'Kelly (Leitzmann 68), „hatten den Vorzug, von dem Komponisten selbst einstudiert zu werden, der seine begeisterten Absichten in ihre Seelen überfließen ließ.

Ich werde niemals sein *nur ein wenig belebtes Gesicht* vergessen, in dem zuweilen die blitzenden Strahlen des Genies aufleuchteten; es ist so unmöglich, es zu beschreiben, wie es sein würde, Sonnenstrahlen zu malen“ (Leitzmann 68).

Das fortwährende Grimassieren unserer Operndarsteller ist als unnatürlich darum auch unmozartisch. Die zuweilen aufblitzenden Strahlen, die ja in der Musik deutlich genug werden, genügen.

Derselbe O'Kelly, der den Don Curzio spielte, stotterte auch im Singen. Das war Mozart zu viel und nur, als O'Kelly das Stottern

ganz diskret machte, stimmte Mozart zu und freute sich sogar des Erfolges.

Daß die Gestik mit und aus der Musik empfunden und dargestellt werden mußte, ist nach allem Vorhergesagten selbstverständlich. Daß ihre Bewegungen auch in der Musik charakterisiert waren, sagten uns bereits die Briefe über Belmonte und Osmin, sagt uns seine Sonate für Rosa Cannabich, deren Andante er — als absolute Musik! — „ganz nach dem caractère der Mad[lle] Rosa“ machte. Als weiterer Beweis mag auch Mozarts Begeisterung für das Melodram gelten, das „allein einen guten acteur oder gute actrice erfordert“, um die Gesten musikalisch darzustellen, und daß Mozart sich, als er für Dalberg das Gemmingensche Melodrama „Semiramis“ schreiben sollte, verpflichtete, „allen Proben beyzuwohnen ETC“ (Br. I, 270), was bei dieser Kunstgattung ja nur den Zweck haben konnte, die Regie zu führen, also die Pantomime nach der Musik zu gestalten. Auch daß Mozart selbst eine Pantomime mit den Masken der commedia dell' arte erfand, komponierte und darin den Harlekin darstellte (Br. II, 217), spricht für die gestische Ausdeutung auch seiner Opernmusik. Denn die Pantomime stellt eine Handlung durch Gebärden dar, welche sich genau der unterlegten malenden Musik anschmiegen.

Die Gestik aus dem Rhythmus der Musik heraus, das Verfahren der Pantomime also, ist nur bei Bühnencharakteren möglich, welche etwas so Typisches in sich haben, wie die Figuren der Pantomime. Nur allgemein typische Charaktere sind musikhaft, denn die Musik kann nur Allgemeines darstellen. (Individualitäten sind musikalisch unschilderbar, die historische Oper deshalb ein Unding.) Auch Mozart ließ seine Menschen weniger als Individualitäten und mehr als Typen spielen. Wenn er, wie wir hörten, von Varesco ein Opernbuch verlangt, dessen Personen er einfach nach den Fachtypen benennt, so öffnet er uns darin seine dramaturgische Konzeption. Seine Pantomime mit Harlekin, Colombine, Pierrot, Pantalone und Dottore ist ein weiterer Beweis. Seine dramatischen Entwürfe (Jahn II, 513 ff.) sind das Possenszenarium: „Der Salzburgerlump in Wien“ (eine Selbstsatire?), und das nennt als Personen: Hr. Stachelschwein, Hr. Intriguant, Frau Scultetti und Tochter; sowie das Lustspielfragment „Die Liebesprobe“ mit Hr. von Dumkopf, seinem Hausknecht

Kasperle, seiner Tochter Rosaura, ihrem Kammermädchen Trautel, ihren Liebhabern Leander und Hr. von Knödl, Leanders Bedienten Wurstl, der Hexe Slinzkicotincki. Die Namen dieser Figuren sind b e z e i c h n e n d e Namen, ja im Kasperl, Wurstl und Leander hat er sogar die Typen der deutschen und italienischen Stegreifkomödie unverändert belassen. So typisch wie die Situationen und der Dialog des Fragments, so typisch sind auch die Anweisungen für ihr Spiel. Und wenn wir den Leander und Wurstl dieses Jugendentwurfes mit Tamino und Papageno der „Zauberflöte“ vergleichen, so erschreckt uns fast die bis ins einzelne gehende Übereinstimmung dieser ewigen Sprossen des volkstümlichen Mimus. Also auch hierin wäre Mozart als Vollender der wienerischen, mimusentstammten (Reich 853) Volkskomödie mit Shakespeare verwandt (Reich 860 ff.), von dessen Figuren Herman Grimm die Empfindung hatte, daß etwas uhrwerkartig Ablaufendes in ihnen sei. Fühlen wir ein solches Uhrwerkartiges nicht auch in Mozarts Figuren?

Waren diese Menschenfiguren den geläufigen Typen entnommen, so mußte auch ihre Darstellung t y p i s i e r e n d sein. Wenn wir in O'Kellys Erinnerungen lesen, daß er den stotternden Don Curzio im „Figaro“ als „törichten alten Mann“ spielte (Leitzmann 70), so wissen wir den echten Dottore der commedia dell' arte vor uns. Die Feigheit und Freßgier Leporellos und Papagenos, ihre Verlegenheiten und Späße sind bühnentypisch. Typisch ist die flatterhafte Munterkeit und das resolute Ohrfeigen Blondchens und Susannens, typisch das kuppelnde, bestechliche, kokette Soubrettenwesen Despinas. Alle ihre Knickse und Witze, Listen und Verkleidungen dienten unter gleichen und anderen Namen denselben ewig wiederkehrenden Situationen der ewigen Marionettenkomödie der Lebensfächer. Die spezifisch italienischen raschen und zugleich biegsamen Bewegungen des Typus Mozarts, des Rutzschen Typus I (Rutz 520) sind ihnen eigen. Muß ich noch Susannens Spiel, während sie in ihrer Arie (Nr. 12) Cherubin verkleidet, das Trinkduett Pedrillo-Osmin, das Kirchhofsduett Giovanni-Leporello und alle die großen Finale Mozarts analysieren? Es wäre verlockend. Aber es genüge, sich diese Nummern nur so, wie wir Mozart mozartisch erkannten, mit Affekt und Diskretion durchzuspielen, um die typische schauspielerische Darstellung beweglich vor sich zu empfinden.

Auch die ernsten Charaktere spielten typisch. Mozart verlangte immer wieder für die Seria gute Akteurs, und wir wissen, wie er unter Raaffs und Del Patros Hölzernheit litt. Daß er sich fast fanatisch um Kürze und Schlagkraft sorgte, zeigt, wie sinnlich-lebendig, ja wie realistisch er auch die opera seria dargestellt wissen wollte. Trotz solcher Unmittelbarkeit verloren aber die Figuren des „Idomeneo“ und „Tito“ nie ganz ihr konventionelles Wesen. Streng in der Form läßt die Musik keine veristische Aktion zu, nirgends im Text, nirgends in der Partitur wird ein Hinabsteigen in die individuelle Körperlichkeit angedeutet. Symbolisch bleibt das Spiel der Sänger. Aber auch die ernsthaften Figuren der realistischen Opern Mozarts spielen typisierend. Constanze, Elvira und Pamina tragen nur einen einzigen Daseinszweck: ihre Liebe, in der typischen Form der standhaften, der verlassenen und sich rächenden, der sehnsüchtig suchenden Geliebten durch das Stück, typisch in Tränen und Seufzern, Hand aufs Herz („dies Herz“) und Kniefällen (Elvira, Pamina). Belmonte, der Graf, Giovanni, Ottavio sind mit stolzen Blicken und mit dem Degen immer bereit, Handküsse, Küsse und Schwüre sind ihnen geläufig. Alle diese schauspielerischen Mittel sind der Zeit konventionell. Hier also bleibt Mozart in der Tradition.

Aber aus dieser Tradition bricht bei dem Sohne des Sturmes und Dranges die Dämonie auch darstellerisch durch. Wir lesen auf den Titelblättern des „Don Giovanni“: opera buffa oder: dramma giocoso, und wir staunen. Wir sind ja gewöhnt, Mozarts Opern mit Zierlichkeit, Grazie, göttlicher Heiterkeit und wie diese Konditorbenamsungen alle heißen, aufgeführt zu sehen, und gerade für den „Don Giovanni“ hat d'Andrade eine Figur auf die Bühne gestellt, die einem girrenden Schäfer ähnlicher ist als dem Blutsbruder Faustens. Und dennoch: eines der gewaltigsten Menschheitsdramen, die Tragödie des unersättlichen Eros, eine Posse, ein Scherzspiel? — In der opera buffa von „Figaros Hochzeit“ reißt das zweite Finale Abgründe der Seele auf. Der uralte Komödientypus des gefoppten, eifersüchtigen Ehegatten sprengt seine spielerische Form. „Quà la chiave! Her den Schlüssel!“ schreit er auf, und ein rasender Mensch lodert aus der Lustspielfigur heraus. Die Gräfin beteuert schüchtern, mit gebrochenen Tönen und Gebärden ihre Unschuld: „Non son rea!“ Da schweigt die kollernde Begleitfigur, vier Takte Rezitativ

fahren mit krachenden Schlägen los: „Vel leggo in volto!“ Hoch aufgerichtet steht die triumphierende Bestie vor der zitternden Frau. Hier tobte der Darsteller alle Macht der Leidenschaft aus, um aber sofort wieder piano und auf den tiefen ganzen Noten grollend sich gewaltsam zurückzudämmen. Das ist kein Buffospiel mehr, das ist kein zierliches Gräflein des Rokoko, das ist ein neuer Othello. Bergopzoomer, Mozarts guter Freund, nahm als Tyrann Seife in den Mund, um vor Wut schäumen zu können. Vielleicht stand er gar dem Grafen Pate.

Die Erotik quillt überall auch darstellerisch aus Mozarts Musik auf. Wer das Duettino Giovannis und Zerlinens, wer das Duett Susannens und des Grafen, wer die beiden Nummern des Cherubin nicht fast bis an die Grenze des Sexuellen gehend fühlt, wer in der Vertauschungskomödie von „Così fan tutte“, ja, wer in Papagenos Suchen nach seinem Weibchen nicht die unmittelbarste Liebesgier ausgedrückt sehen kann, ist reif, die konventionelle Mozartdarstellung mit ihrer süßlichen, biedermeierschen Frivolität richtig und schön zu finden.

Doch auch mit der Grausamkeit geht Mozart über die Grenzen den Konvention. Zwar sind die herkömmlichen Ohrfeigen und Prügel gerade bei Mozart als unvornehm und unfein sehr nebensächlich behandelt, und jeder Regisseur und Sänger weiß es, daß Susannens Schläge für Figaro, daß die Ohrfeige des Grafen, daß Blondchens Loshauen auf Pedrillo fast immer wirkungslos verpufft. Die Musik hilft eben gar nicht mit, das heißt, Mozart wollte darstellerisch diese Effekte diskret bloß angedeutet wissen. Aber in Osmin geht dafür der Dämon der Grausamkeit über die Schranken. In seiner brutalen Arie (Nr. 3) ist er wirklich nicht mehr der bloß grobe, tölpelhafte Vetter des Hanswurst. Denn steht dieses Untier nicht wie ein Haus da, wenn es losbrüllt: „Drum beim Barte des Propheten! Ich studiere Tag und Nacht, dich so mit Manier zu töten“? Sieht man es nicht immer auf die herausspringende Quinte eine teuflische Geste schneiden? Sieht man in dem rasselnden A-Moll-Satz seine mit grausamer Wollust malenden Gesten nicht vor sich? „Erst geköpft, dann gehangen, dann gespießt auf heiße Stangen!?“ — Wie satanisch umschwirrt der geile Mohr Monostatos die schlafende Pamina der „Zauberflöte“. Man spürt

(Nr. 13) seine Glieder bei den flackernden Flöten zittern. Der Darsteller *kann* da gar nicht anders, als dämonisch lüsternd und flüsternd schleichen in diesem fast ganz unnuancierten, prickelnden, brodelnden Pianissimo.

Mozart fühlte es selbst, wie seine Figuren weit über das theatertypische Maß gerade an solchen Stellen hinausragten. Sie waren zu heiß, zu menschlich, um sich als Komödienmasken ernst zu nehmen, darum ironisieren sie einander und sich selbst, sobald sie aus der Dämonie ihrer unmeßbaren Menschlichkeit auf das Maß des Theatertypus zurücksinken müssen. Dann wird die Darstellung in Ton und Geste von *Ironie* durchtränkt. Figaro spricht es geradezu aus. Im ersten Finale, durch das Verhör des Grafen in die Enge getrieben, singt er: „Per finir la lietamente, e all' usanza teatrale, un' azion matrimoniale le faremo ora seguir". Das Theater, das sich echt romantisch selbst parodiert. Mit feiner Ironie verbeugt sich Figaro höflich vor dem Grafen, dessen Motiv er ihm ironisch zurückgibt, wobei die Streicher jetzt noch von den Hörnern sarkastisch untermalt werden.

Das ganze Drama des Rokoko war zwar leise ironisch, und erst das Sturm-und-Drangdrama goß die ätzende Lava der tragischen Ironie in das Schauspiel. Durch Ironie ersetzte der Natürlichkeitsschauspieler aus der Hamburger Schule das verpönte Pathos, während der österreichischen Schauspielkunst die Ironie zum innersten Wesen gehörte. Die Mozartschen Texte aber haben mehr als den gewöhnlichen Schuß Ironie, welche die Aufklärung dem Theater gegenüber für gut fand. Mozarts Ironie können wir ruhig als ein dramaturgisches und inszenatorisches Prinzip für ihn aufstellen. Leporellos Registerarie ist eine einzige ironische Aktion. Wenn Don Giovanni im letzten Bild neben die kniende Elvira hinkniet, steigert sich die Ironie zur Blasphemie. Voll drohender Ironie ist Figaros Cavatine (Nr. 3) „Se vuol ballare, Signor contino", in ironisch impertinenter Höflichkeit knicksen kurz nachher (Nr. 5) Marzelline und Susanne voreinander. Alle Gestik dazu ist an kurze, musikalische Motive gebunden, muß also klein und kurz sich bewegen. Der Gesellschaftston wird niemals verlassen, nur in unvermuteten Sforzandi blitzt immer der Dämon der Leidenschaft auf, zuckt in den Fingern, züngelt über die Mienen. Wo diese Menschlichkeiten, Dämonie und

Ironie auftreten, erhebt sich das typisierende Spiel ins Individualistische.

Individualistisch wirkt es auch, wenn tiefes, inneres Gefühl die Konvention wegschmilzt. Die Gräfin, Donna Anna, Sarastro und Sextus können gar nicht konventionell gespielt werden, denn die Mimusfiguren, von denen sie stammen, sind in der Menschlichkeit ihres musikdramatischen Blutes fast restlos aufgelöst. Sie waren die neuen Menschen, die Mozart seinen Darstellern aufgab, und denen mit den gewohnten Fachmitteln nicht beizukommen war. In der Anlage schienen sie zwar die alten Theatertypen mit ihrer konventionellen Darstellung und Aktion, waren in der endgültigen Gestaltung aber lebendige, blutvolle Menschen.

Und so sind sie auch für uns darzustellen. Unsere zierliche, süßliche Mozartdarstellung ist heute auf derselben Linie, wie es die Shakespearedarstellung zur Zeit Mozarts war: fein bürgerlich konventionell, zierlich in einem mißverstandenen Rokoko, das Orchester ein Plaudern und Nuscheln, und die Bühne darum ein Tänzeln und Schwänzeln. Mozart aber ist shakespearehaft. Seine Darstellung ist in ihrer ganzen Größe noch eine zu erschließende Aufgabe unserer Bühne. Der Typus, die typische Theaterfigur muß, wie bei Shakespeare, in den typischen Gesten und Tonfällen zwar immer gewahrt bleiben, wir dürfen das Gefühl, Theaterfiguren vor uns zu haben, nicht auslöschen. Aber über diese Konvention hinaus müssen Mozarts Menschen sinnlich und geistig individualisiert werden. Eine einzige typische Leidenschaft gibt der Figur ihren darstellerischen Stil — Leporello ist immer feige, Pamina immer sehnsüchtig-zärtlich, Susanne immer kokett-intrigant. Aber außer diesen bestimmenden Charakterzügen besitzen alle Personen noch starke Menschlichkeiten, die darstellerisch herausgeholt werden müssen.

Auf typischer Grundlage individualisieren ist also die Aufgabe der modernen Mozartdarstellung.

XI.

Einen besonderen Wert legte Mozart auf ein wohlabgetöntes Zusammenspiel. Wir hörten bereits, wie sehr es ihn aufregte, daß im „Idomeneo“ Raaff und Del Prato in ihrer Erkennungsszene sich aufeinander einzuspielen nicht imstande waren, und er lieber

das wichtige Rezitativ gekürzt, als schlecht gespielt haben wollte (Br. II, 31). Tempo und Exaktheit des Zusammenwirkens waren bei ihm erstes Gebot. Mozart liebt es, wenn ein Partner dem andern die Rede unterbricht, ihm das Wort vom Munde nimmt, ihm das Wort in anderem Tonfall wiedergibt. Das Tempo seines Dialogs läßt selten Zeit zu großen mimischen und pantomimischen Intermezzi. Schnell müssen die Partner einander verstehen, schnell aufeinander reagieren. Aus halben Andeutungen den Mitspieler ganze Tatsachen erschließen zu lassen, ist eine Lieblingsnuance seiner Personen. Er schreibt einmal über das Lustspiel „Das öffentliche Geheimnis“: „Das Beste an diesen Stück ist wirklich — das öfentliche geheimnüss — nemlich die art wie sich die zwey liebenden, zwar in geheim, aber doch öfentlich verstehlich machen“ (Br. II, 144). Das zweite Figaro-Finale ist uns in diesem Sinne ein wunderschönes Muster, wie sich die Verschworenen miteinander zwar insgeheim, aber doch öffentlich verständlich machen. „Così fan tutte“, „Don Giovanni“, die „Entführung“ bieten ebenfalls deutliche Szenen solcher diskreter, innerlicher Ensembledarstellung. Die Diskretion des Zusammenspiels ist daraus zu erschließen, und sie wird offenbar, sobald wir auf die vielen regelmäßigen Pianostellen und deren unterdrückte Gestik hinweisen.

Chöre sind Mozarts „haupt-favorit-composition“ (Br. II, 171). Im „Idomeneo“ gruppiert, also individualisiert er die Chöre mit Hilfe des Balletmeisters Legrand. Er rechnet diese Gruppierung und ihre ungemein lebendige, lärmende Aktion während des Sturmes zu den schönsten Inszenierungsstellen in der ganzen Oper (Br. II, 9). Untätigkeit, Nichtmiterleben aller auf der Bühne stehenden Darsteller kann er nicht leiden. „Sie sehen wohl, wenn sie die scene überlesen, daß die scene durch eine aria oder Duetto matt und kalt wird — und für die andern acteurs, die so hier stehen müssen sehr genant ist“ (Br. II, 7 f.). Andererseits aber kommt es ihm „so einfältig vor daß diese (die Darsteller nämlich) geschwind wegzukommen eilen — nur um Mad^{me} Elettra allein zu lassen“, und es ist ihm wichtig, in der Partitur zu sehen, ob das „Partono“ für das andere Ensemble drinnen steht und „w i e es steht“ (Br. II, 37). Es war ihm also sehr darum zu tun, den Abgang und damit das ganze Spiel motiviert und auf die Note genau zu gestalten.

Auch im Ensemble ist es ihm ebenso um Affektkraft der Dar-

stellung, als um Diskretion zu tun. Im „Idomeneo“ tobt das Volk shakespearisch auf der Bühne seinen Sturm aus. Im „Titus“ sind es nur mehr einzelne, scharfe Schreie, die aus dem Tumult hinter der Szene hervordringen. Die Stärke des Affektes geht nicht verloren, wenn im ersten „Titus“finale das Ensemble schreckgelähmt auf der Bühne steht und nur schwere Seufzer sich ihm entringen. Über das Feuer, mit welchem die anderen Finale lostoben und doch dabei in den Grenzen der Musik und diskreten Darstellung sich halten, ist wohl kein Wort mehr zu verlieren.

Ob Mozart die Standortetechnik wahrte? Die Etiketteregel, die zwischen ersten und zweiten Fächern wohl unterschied, befolgte auch Mozart aus Rücksicht auf die Zuschauer und Zuhörer (Br. II, 242). „Wegen den Chiaro e scuro und weil er ein guter acteur ist“, verlängerte er dem zweiten Sänger Panzacchi die Partie im „Idomeneo“ (Br. II, 22). Das Chiaroscuro, die Abtönung zwischen den Fächern, bezog sich aber auch, wie wir wissen, auf ihre Standorte, die Mozart somit ebenfalls anerkannt haben mußte. Sicheres wäre aber nur aus den Originalinszenierungen zu gewinnen, doch möchte ich darauf hinweisen, daß im Bilderanhang auf den Skizzen zur „Zauberflöte“ und auf Del Pians Kirchhofsbild zu „Don Giovanni“ die Standorteregel genau stimmt, während sie auf Fuentes' Bild zum „Tito“ wie bei Bassi vor Elviras Fenster gerade umgekehrt erscheint. Doch sind diese beiden Bilder sehr unbühnenmäßig.

XII.

Die äußere Inszenierung hielt Mozart für nicht minder wichtig wie die Innenregie. „Ich muß zum graf Seeau, Cannabich, Quaglio und Le grand der Ballettmeister speisen auch dort, um das Nöthige wegen der opera zu verabreden“ (Br. II, 5). Also mit dem Intendanten, Kapellmeister und Regisseur mußte auch der Leiter des Dekorationswesens mit Mozart verabreden. Die Dekoration ist ihm aus der Handlung motiviert. Idomeneo muß zu Schiff vom Meere kommen, das Schiff muß gesehen werden (Br. II, 7). Genau ist die Dekoration auch im Übersetzungsfragment des „Don Giovanni“ vorgeschrieben. Daß Mozart eine sehr plastische Bühnenfantasie, das erste Erfordernis des Regisseurs, besaß und die Szenerie deutlich inszenatorisch empfand, lesen wir am besten aus seinen

Partituren. „Figaros Hochzeit", mit den unterschiedlichen versperrten und offenen Türen, Stühlen, Pavillons und Bosketts ist ein musikdramatisches Regiekunststück. Jeder Gang, jedes Huschen, jedes Schlüsseldrehen ist in der Musik gesehen und berechnet. „Don Giovanni" und die „Zauberflöte" zeigen nicht minder den milieuempfindenden Inszenator. Wie eindringlich Mozart die Szenerie von der Darstellung bespielen läßt, zeigt das Übersetzungsfragment des „Don Giovanni", wo Leporello in I, 1 die Bank, das Fenster und die Schwelle des Komturpalastes zum Spiel benutzt. Anna „läuft durch das Gitterthor nach Hülfe fort und schlägt das Thor hinter sich zu. Don Juan ist gefangen. Er macht sich daran, das Thor mit Gewalt zu öffnen". Das ist eine sehr erhebliche Ausnützung der Dekoration zum Spiel; hier wird die „Auszierung" wirklich zum Milieu. Seiner musikdramaturgischen Tendenz angemessen, hat Mozart nur Gefühl für das Milieu der musikalisch geschlossenen Situation, für das Milieu innerhalb der einzelnen Nummern, während er die dramaturgische Logik der Dekoration für das vollständige Drama übersieht. So ist für das Sextett im „Don Giovanni" (Nr. 20) ein „Atrio terreno in casa di Donna Anna" vorgeschrieben. Daß in dieser Dekoration Leporello die Türe nicht findet und Elvira ihn vergeblich sucht, ist milieurichtig empfunden und auch innerhalb dieser einen Situation und Nummer dramaturgisch einwandfrei. Wie aber Leporello und Elvira, dann Masetto und Zerline in diese geschlossene Diele des Komturhauses hineingeraten, fiel Da Ponte — Mozart aus dem Gesamtdrama zu motivieren nicht ein. Die Bühne war eben als Theater empfunden, Leporello und Elvira kamen für Mozart nicht in Donna Annas Haus, sondern auf die Szene. Leporello suchte nicht die Tür der Diele, sondern die Tür, die ihn von der Bühne wegführt. Die Dekoration gab nur das Bild einer Diele. Wo diese war, dies auszudenken blieb der Fantasie des Zuschauers überlassen. Innerhalb des Dramas also war Mozarts Bühne eine Fantasiebühne und nur innerhalb der Situation eine Milieubühne.

Die modernen, in der Milieulehre des Naturalismus aufgewachsenen Zuschauer können jenen sprunghaften Szenerien nicht folgen; sie wollen die durchgehende dramatische Logik auch auf der Bühne der Nummernoper gewahrt sehen. Die modernen Inszenatoren sind also gezwungen, entweder Mozarts Dramaturgie der musikdrama-

tischen Nummern zu vergewaltigen und Schauplätze zusammenzulegen; das ist leicht und geschieht meist. Oder sie lassen Mozarts Szenenwechsel bestehen und suchen seine Dramaturgie der musikalischen Situationen mit den modernen Prinzipien der dramaturgischen Einheitlichkeit zu vereinigen; das ist schwerer, aber richtiger, und deshalb unser Weg. Die Bühnenanweisungen Mozarts und seiner Dichter sind uns deshalb erst in zweiter Linie maßgebend; in erster Linie steht für uns die Konstruktion des Bühnenbildes aus dem Text und der Musik. Die tatsächliche und musikalische Handlung, die Partitur also, gibt dem modernen Inszenator die Anhalte für das Milieu der einzelnen Szenen. Ob mehr oder weniger Bühnenbilder als im Original vorgeschrieben sind, daraus werden, ist Nebensache. Die Hauptsache ist, daß eines klar und stimmungsgerecht umrahmt wird: die Handlung und die Musik.

Daß Mozart der erste Musikdramatiker war, der auch die Beleuchtung dramaturgisch modern ausnützte, erwähnten wir bereits (159). Das Chiaroscuro, das Helldunkel, nimmt er hier wörtlich. Daß er sich aber auch praktisch als Regisseur um die Beleuchtung kümmerte, deutet uns eine Briefstelle über die „Gans von Cairo" an: „Wegen einen kleinen feuerwerk bin ich gar nicht im Sorgen. — es ist hier so eine gute feuer ordnung daß man sich vor einen theater feuerwerk gar nicht zu förchten hat. — Dann wird Ja hier Medea so oft gegeben, worinn zuletzt die hälfte des Palasts zusammen fällt, die übrige hälfte in feuer aufgeht" (Br. II, 243).

Was die Kostüme angeht, so folgt Mozart gänzlich dem Bühnenbrauch der Zeit. Alles spielt Rokoko. Selten gibt seine Musik ein Lokalkolorit. Noch am stärksten tritt dieses in der „Entführung" hervor, wo er die türkische Musik das Milieu und Kostüm andeuten läßt. Im „Figaro" ist Spanien als Schauplatz nur im Fandango (Nr. 13) kaum angezeigt, im „Don Giovanni" fehlt das Lokalkolorit ganz. Ja, wollte der Inszenator pedantisch sein, so müßte er diese Oper im Kostüm der Jahre 1785/86 spielen, da ja der 1785 uraufgeführte „Figaro" darin zitiert wird. Daß die Kostüme diejenigen der stehenden Theatertypen waren, zeigen uns fast alle Kostümbilder. Die Erotik im Kostüm spielt auch bei Mozart ihre Rolle. Nicht nur daß eine Frau eine Hosenrolle spielt, der Page Cherubin wird auf offener Szene entkleidet und in ein Weibskostüm

gesteckt mit nacktem Busen und bloßen Armen. Das Négligé kommt in „Così fan tutte", „Figaro" und „Don Giovanni" vor, und auch Papagenos und Papagenas Federkostüme zeigen auf den Uraufführungsbildern ein pikantes Betonen der erogenen Stellen. Die Vertauschungsverkleidungen Gräfin-Susanne gehören auch hierher.

XIII.

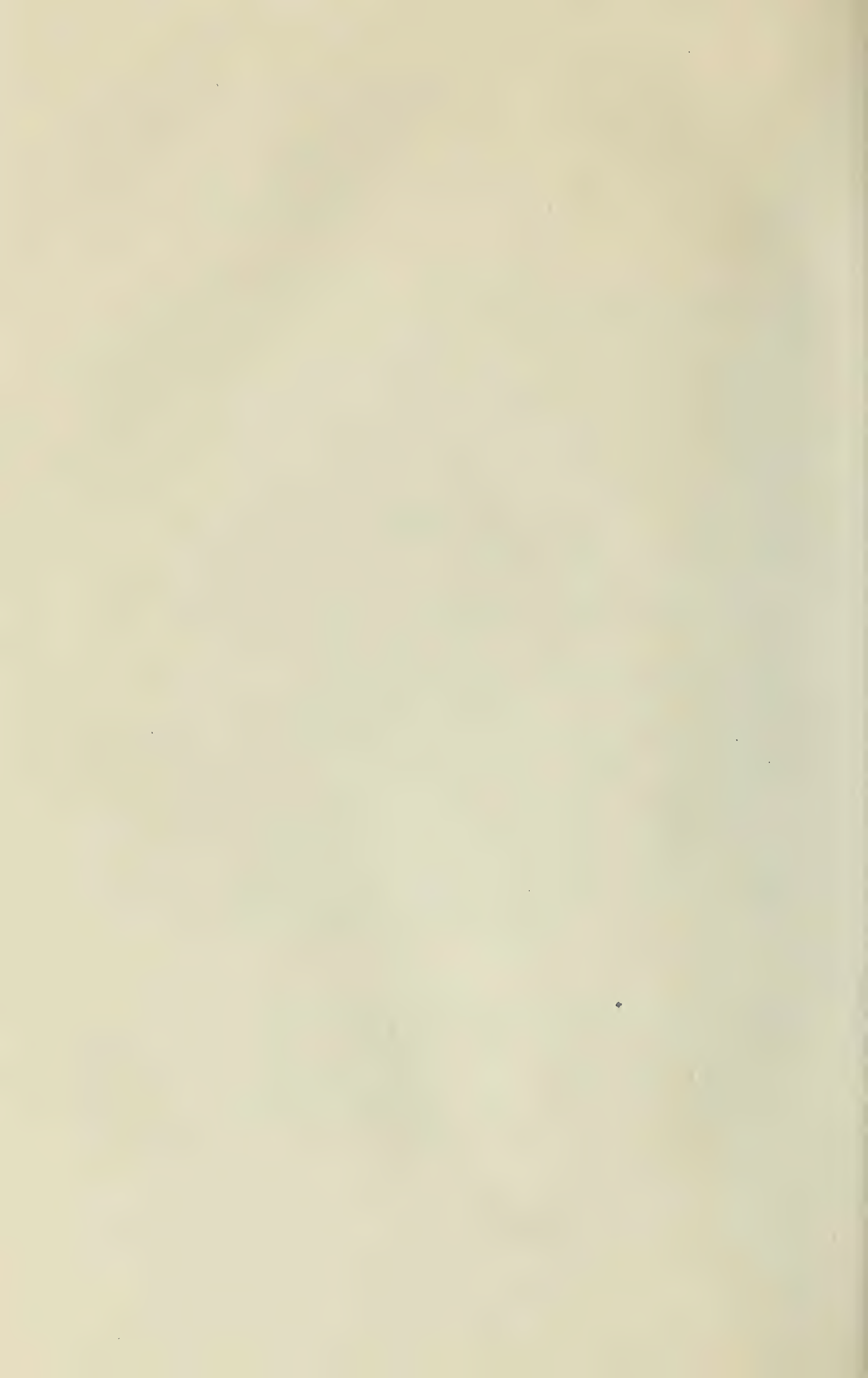
So sehen wir Mozart ein Jahrhundert vor Richard Wagner am Gesamtkunstwerk schaffen, wie es von den Theoretikern der Oper zu seiner Zeit eifrig diskutiert, aber nur von Gluck und ihm praktisch gewollt wurde. Gluck ist uns der Vater der modernen musikalischen Stilbühne, Mozart der Schöpfer der modernen realistischen Musikbühne. So verführerisch es wäre, Mozarts Leistung an den Theorien der Ästhetiker seiner Zeit und an den Werken seiner Vor- und Mitläufer zu prüfen — es fehlt uns leider der Raum dazu. Darum seien nur als Ergänzung zu den oft genannten Anregern des Gesamtkunstwerkes vor Richard Wagner (so Prüfer 26 ff.) noch genannt: Burney (I, 255 ff.), Schubart (Sittard II, 74), J. B. Michaelis (Minor 188), Durey de Noinville (Schletterer, Franz. Musik 2) und J. A. Eberhard (Hirschberg 103).

Wenn Mozart auch kein Festspielhaus für seine Werke forderte, so war er doch gegen die Serienspielerei und wollte das reine künstlerische Maß der Aufführung erhalten wissen. „Meine opera ist gestern allen Nannerln zu Ehren mit allem applauso das drittemal gegeben worden. — und das theater war wieder ohngeacht der erschröcklichen hitze, gestrozt voll. — künftigen freytag soll sie wieder seyn — ich habe aber dawider protestirt — denn ich will sie nicht so auspeitschen lassen. — Die leute, kann ich sagen sind recht Närrisch auf diese Oper. — es thut einem doch wohl wenn man solchen beyfall erhällt" (Br. II, 175).

XIV.

So sind die Grundlagen beschaffen, auf denen wir die moderne Inszenierung Mozarts aufzubauen haben, wenn wir sie möglichst im Sinne ihres Schöpfers bringen wollen. Das Allgemeine ist erörtert. Nun mögen die einzelnen Opern in der historischen und modernen Inszenierung besprochen werden.

ZWEITES BUCH



DAS SCHÄFERSPIEL „BASTIEN UND BASTIENNE“

I.

Auf der Partitur steht: „Deutsche Operette in einem Aufzug“, was besagen soll, daß unser Schäferspiel zwar als eine Operette, also im Kleide der französischen komischen Oper erscheint, im Grunde und im Herzen aber doch gut deutsch sein soll. Die Namen der drei Personen, des Schäfers Bastien, der Schäferin Bastienne und des Dorfzauberers Colas sind französisch, französisch ist die Erfindung des Spiels. Bastien wird von der koketten Schloßherrin so umstrickt, daß er seine Bastienne vernachlässigt. Diese wendet sich an Colas um Rat und Hilfe, der ihr rät, Bastien dadurch wiederzugewinnen, daß sie sich ihm gegenüber kalt zeigt und seine Eifersucht erregt, indem sie vorgibt, einem Stadtjunker Gehör geben zu wollen. Die kleine Liebhaberin folgt dem weisen Hirten und gewinnt so ihren Bastien für sich allein wieder. Dieselbe harmlose Geschichte brachte schon Rousseaus „Devin du village“ auf die Bühne, welchen Mozart 1764 in Paris hörte. Favart parodierte für das Théâtre aux Italiens das Idyll in „Les amours de Bastien et Bastienne“. Man rühmt diese Parodie allgemein als die Einführung eines starken Realismus, zitiert im Patois gesungene Arien und erzählt von Frau Favarts Holzschuhen und derben bäuerlichen Kleidern. Nun, an ihrem Bild von Vanloo ist noch wenig wirklichkeitsechte Bäurischkeit zu finden, und auch in der deutschen Übersetzung und Bearbeitung durch Weiskern wird die Sache nicht realistischer.

Zwar erklärt Jahn das Textbuch Weiskern-Schachtners für so unbeholfen platt und roh, daß „man sich den allgemeinen Ton der Bildung und des Geschmacks vergegenwärtigen muß, um zu begreifen, daß die Oper in einem angesehenen Hause aufgeführt werden konnte“ (Jahn I, 119f., 127). Da muß also der Ton schon tief unter das Niveau der guten Gesellschaft ins Bäurische gesunken sein, um solche Heftigkeit zu decken. Allein die Oper war noch lange nicht so realistisch! Denn woran stieß sich Jahn? An Worten wie: „O zum Geier, welch trefflicher Mann! . . . Nein, sie ist kein falscher Schnabel! . . . Ganz allein voller Pein stets zu sein ist kein Spaß im grünen Gras“. Wie harmlos sind diese sogenannten Derb-

heiten! Sie vergröbern das französische Original? Im Deutschen lügt man, wenn man zierlich ist.

Die Operette aber sollte doch deutsch sein. Und sie wurde nicht bloß deutsch, sondern sogar österreichisch. Das Patois der französischen Parodie übersetzte Weiskern-Schachtner in gut österreichische Dialektwendungen: Busserln, den Aufputz liebt er halt, sie ist kein falscher Schnabel, aber herzig, Bastien hat Kramp und Hacke, er spricht von Haaräpfeln, Hackstock, Krösel. Solche Worte mußten sich auf der Landstraßen in Wien zu Hause finden.

Unser Schäferspiel stimmt also nicht ganz mehr zum zeitlosen Arkadien der Modeschäferei. Sonst aber hat es keinen Unterschied von den typischen Pastoralen mit den bukolischen Mimusfiguren. Hütte, Baum und Herde, kein anderes Geschäft als lieben und Blumen winden. Die Sprödigkeit und Eifersucht als treibendes Motiv, der Gegensatz des unschuldigen Dorfes und der verderbten Stadt als moralischer Hintergrund erfüllen das süße Idyll. Der Zauberer aus dem uralten Dämonenmimus ist als der wahrsagende und traumdeutende Schäfer der Pastoralen in Colas verkörpert.

Auch die etwas frivole Erotik, welche der hochkultivierte Zuschauer solcher Komödien immer in den arkadisch unschuldigen Liebschaften suchte, fand er in unserer Operette. Etwas von Molières Agnese, dem Urtypus der modernen Naiven, welche mit ihrer harmlosen Meinung, die Kinder kommen durchs Ohr, die Lebemänner erregte, hat auch Bastienne, die auf Colas' Frage: „Wirst du mir auch dankbar leben?“ sehr unschuldig antwortet: „Ja, mein Herr, bei Tag und Nacht“; und die sich vornimmt: „Mir reiche Herren zu verbinden, soll man mich stets sehr höflich finden“. Eine gewisse überlegene Ironie, die dem Jünger der Aufklärung bei aller Sehnsucht nach dem einfachen Bauernleben dem naiven Schäfervolk gegenüber doch um die Mundwinkel spielte, färbt auch den Dialog von Mozarts deutscher Operette.

II.

Die Musik Mozarts beweist für einen zwölfjährigen Knaben allerhand Reife der Charakteristik. Worauf Rousseau in seinem „Dorfwahrsager“, dem Vorbild Mozarts, so stolz war: die „Einheit der Melodie“ durch das ganze Stück hindurch festgehalten zu haben

(Jansen 176), das ist dem Knaben Mozart ganz von Natur gelungen. Der pastorale Ton der Musik ist einheitlich durchgeführt, den einfachen Vorgängen folgend singt sie nur kurze, meist strophige Lieder, das erste Duett ist ebenfalls liedmäßig, und nur das Rezitativ und Arioso Nr. 14 und das Duett Nr. 15 setzen gewisse musikdramatische Spuren an. Das Schlußterzett ist vaudevillehaft. Zweiteilige und dreiteilige einfache Rhythmen lassen das Stück ländlich vorübertanzen, freilich auch hier mehr österreichisch als französisch, ja in Nr. 15 glaube ich geradezu die Terzengänge einer alten, alpenländischen Volksweise zu hören. Auch schon zu charakterisieren versucht die Musik. Die gebundenen süßen Geigengänge malen in Bastiennes Liedern ihre stille Wehmut, das geschäftige Schwirren des Dudelsacks kündigt den Zauberer an, aufmuckende Hörner kennzeichnen den etwas trotzigen Bastien. Die Musik erinnert an Hiller und an das französische Singspiel? Möglich. Aber sie erinnert sogar schon an Mozart.

III.

Über die Uraufführung von „Bastien und Bastienne“ — so meldet bereits der gewissenhaft in alle Quellen steigende Jahn — wissen wir nichts. Vielleicht können wir aber trotzdem Einiges erschließen. Wir wissen, daß die Operette für das Haus- oder besser Gartentheater von Mozarts Wiener Freunden, der Familie Dr. Anton Meßmer auf der Landstraße, komponiert war. Vater Mozart fand den Garten „unvergleichlich mit prospecten und Statuen, T e a t e r, Voglhauß, Taubenschläg, und in der höhe ein Belvedere in den brater hinüber“ (Br. III, 152). Nach dieser Schilderung haben wir uns am richtigsten ein aus Buchshecken geschnittenes Freilichttheater vorzustellen, wie es neben den anderen aufgezählten Herrlichkeiten in Rokokoparks nach Versailler Muster häufig anzutreffen war.

Die Darsteller waren wohl Dilettanten. Dafür spricht neben der Aufführung in einem Privathause nicht nur die ganz schlichte Setzweise des seinen Sängern immer die Arien anmessenden Komponisten, sondern auch die Tatsache, daß Mozart mit den gegen die Aufführung seiner „Finta semplice“ intrigierenden Bühnensängern nicht gut stand, und daß er damals mit den Schauspielern noch

keinen besonderen Verkehr hatte. Auch daß er den Versdialog in Prosa umwandelte oder umwandeln ließ und die Seccorezitative, die nur fragmentarisch ausgeführt wurden, erst in späterer Zeit machte (Jahn I, 119), mag dafür sprechen, daß gebildete Liebhaber die Oper spielten. Das puppenhafte, primitive Wesen der drei Figuren ist auch für die Darstellung durch Dilettanten, die ja niemals stark aus sich herausgehen, weit eher geschaffen, als für routinierte und darum gern sich ganz hergebende Berufsdarsteller. Eine gewisse Ballettgrazie war durch die Rhythmik der Musik geboten, das spielerische, nie eine tiefere Beseeltheit zulassende Wesen der Schäferpuppen war nur vom überlegenen Verstandeszentrum aus darzustellen. Die feine Ironie der Sprache und Bewegung stellte sich dann von selber ein. Dilettanten sind meistens Verstandesschauspieler.

Die Komödie mit dem Sterben ist maßgebend für die nur andeutende Weise der Darstellung. Bastienne klagt Colas: „Sei so gut und erlaube, daß ich von meiner Heirat mit dir rede. Was ratest du mir? Soll ich sterben?" — Bastien droht, wenn Bastienne ihn nicht wieder nimmt, sich umzubringen:

„Wohlan! Den Augenblick
Hol' ich zu Deiner Freuden
Mir Messer, Dolch und Strick.
Ich geh mich zu erhenken,
Ich lauf' ohn alle Gnad',
Im Bach mich zu ertränken."

Darauf Bastienne schnippisch:

„Viel Glück zum kalten Bad."

Konnten solche Sätze mit starkem seelischem Anteil gesprochen werden? Nein! Und gerade diese Dinge, fein mit dem Sterben spielend, zu pointieren, war die Hauptaufgabe der Darstellung. Diese Naivität sollte lächeln machen, nicht erschüttern. Über den leicht ironischen Plauderton gingen auch jene von Jahn als plump und ungezogen empfundenen Ausdrücke nicht hinaus. „O zum Geier!" wurde ganz menuettmäßig freundlich zwinkernd vorgebracht. Und die „Unanständigkeit"? Ja, vor der Stadt des Rokoko, wo Zwölfjährige im Weißbändel schon witzig waren, hat man auch im Hause des Schulinspektors Meßmer die pikanten Untertöne in Vortrag und Geste nicht vermieden.

Bloß angedeutet waren auch diese Untertöne der Geste. Die Musik läßt nirgends dem Darsteller Zeit, breite Pantomimik zu machen, denn die Zwischenspiele sind kurz, bis auf eines, das freilich die Peripetie, den Versöhnungskuß der Liebenden, vorstellen soll. Sonst ist Umarmung (Colas), parodistische Drohgeste (Ei, zum Geier!), Hand aufs Herz, das geheuchelte Abgehen, in der Musik und darum auch in der Darstellung nur leise angedeutet gewesen. Einzig die Beschwörung Colas' ist für so weite Gesten berechnet, daß Bastien furchtsam wird. Das rhythmische Spiel und die Ballettgrazie lagen in der Gattung und in den zierlichen Rhythmen der jeder individualisierenden Gebärde fernen Musik.

Das Kostüm war die zierlich stilisierte Schäfertracht des Rokokotheaters. Die Holzpantinen der Favart mußten verschwinden, denn Bastienne gesteht: „Ich schau nur, ob meine Ärmel weiß sind, ob das Kräuschen (im Rezitativ: Krösel) recht in die Falten gelegt und das Mieder gerad eingeschnürt ist, ob mein Rock sich wohl ausbreitet (im Rezitativ: ob der nette Rock sich hübsch um mich verbreitet) und ob Schuh und Strümpf sauber sind.“ Auch Ohrringe (Ohrenbuckeln) von klarem Gold trägt sie. Wir haben die zierliche, gedrechselte Soubrette des Schäferspiels vor uns.

Wenn andererseits Bastien, wie das Rezitativ erzählt, von seiner Geliebten Hut und Stab mit golddurchwirkten Bändern geschmückt bekam, wenn sie ihn „mit Blumen so auszierte, daß ihm kein andrer Schäfer glich“, wenn sie ihm Flöten und Schalmeien mit Gold bebänderte, so mußte auch er wie ein Schäfer aus Porzellan aussehen. Den beiden entsprechend ging auch Colas sicherlich nicht abgerissen und dämonisch, sondern er war ein alter Schäfer, in seiner Zaubereigenschaft nur durch Schnappsack und Stab charakterisiert.

Die Dekoration war wohl wie immer „zwischen Hütten und Bäumen“ gedacht. Vom Dorf als Schauplatz wird auch gesprochen. Da die Uraufführung in einem Gartentheater gespielt wurde, so werden wohl geschnittene Hecken eine Fantasiebühne eingerahmt haben, auf welcher höchstens eine Bank für die ärztliche Besprechung Colas' mit Bastiennen stand. Vielleicht waren aber auch einige Versatzstücke möglich. Irgendwelches notwendige Spielen mit bestimmten Dekorationen oder Milieurequisiten geht aus dem Text nicht hervor.

IV.

Wie ist nun diese deutsche Operette heute darstellbar? Ich meine, so wie sie ist, als Schäferspiel, und unbearbeitet. Ich sah eine sehr hübsche Aufführung in der Marionettenoper. Der unpersönliche typische Stil der Puppen in Gesang, Sprache, Geste und Bewegung hatte viel Richtiges und kam auch dem Dilettantenspiel ziemlich nahe.

Wir aber spielen auf dem Operntheater.

Die drei Rollen besetzen wir mit zierlichen, stilfühlenden Gesangsdarstellern, vor allem den Bastien mit einer Mezzosopranistin. Dadurch erscheint für uns Moderne das erotisch-sexuelle Moment nicht mehr real, und die ganze Handlung wird als bloßes Spiel empfunden. Dramaturgisch wird kein Wort bearbeitet, kein Takt gekürzt. Daß Bastienne fünf Liedchen, Bastien deren drei hintereinander singt, ist nur im Stil der Gattung gelegen. Die Gesänge sind voneinander so reizvoll unterschieden, daß sie bei einem Vortrag, der sich dem der gebildeten Dilettanten des Josephinischen Wien angleicht, erst z u s a m m e n die rechte Wirkung machen; ja, ich möchte sogar die verallgemeinernden Strophen (von Kruse mitgeteilt) dazu nehmen, um ja nur das Unpersönliche, Typische der ganzen Handlung hervorzukehren. Der Vortrag freilich muß taktvoll pointiert sein, die naive Rhythmik und Dynamik fein betont, die leichte Ironie, das spielende Verstandeszentrum immer deutlich bleiben. Der Dialog hält, spielerisch rezitiert, die fühlbare Linie zwischen realem Erleben und lebendigem Erzählen. Er ist nur als die Brücke zwischen den Gesangsnummern zu betrachten. Die österreichischen Ausdrücke werden leicht dialektisch gefärbt, um ein pikantes Lokalkolorit anzulegen. Alle Bewegungen führen wir nur andeutend in typischen stehenden Gesten aus, alle Gesten rund und zierlich mit der graziösen und doch sinnlich frischen Rhythmik der Wiesenthals. Ein Hauch von unabsichtlicher Frivolität darf manchmal die erotische Unschuldigkeit der Darstellung würzen. Maske und Kostüm sind schäferliches Rokoko in zart abgetönten Formen und Farben: altwiener Porzellanfiguren, bei denen auch das Gesicht puppenhaft aussieht.

Ein bukolisch gemalter Bogen engt die Bühne ein. Der Schauplatz ist klein, etwas spielschachtelmäßig stehen Häuschen, Zaun und Garten in ihm, leuchtend in hellen, duftigen Farben. Die Zeit

der Schäferspiele „von Mittag bis Abend“ sei auch die unsere. Im hellen, schwülen Sonnenlicht beginnt das Spiel, und wenn die letzten roten — ja roten! — Strahlen der Sonne das Fensterglas am Häuschen Bastiennes und den Dudelsack des vergnügt abziehenden Colas färben, schließen sich Tür und Vorhang hinter den zufriedenen Liebenden.

DIE BURLESKE OPERETTE „LA FINTA GIARDINIERA“

I.

„. . . Der Grund von all dem: die Welt wird vernünftiger mit jedem Tag; wodurch naturgemäß ihre Blödsinnigkeit immer mehr zur Geltung kommt. Sie beschnuppert die Kunst auf ihren Wahrscheinlichkeitsgehalt und wünscht ihn von allen Symbolen entkleidet. Darum hat sie das Märchen und die Operette in die ästhetische Rumpelkammer geworfen.

Die Funktion der Musik: den Krampf des Lebens zu lösen, dem Verstand Erholung zu schaffen und die gedankliche Tätigkeit entspannend wieder anzuregen. Diese Funktion mit der Bühnenwirkung verschmolzen, macht die Operette, und sie hat sich mit dem Theatralischen ausschließlich in dieser Kunstform vertragen. Denn die Operette setzt eine Welt voraus, in der die Ursächlichkeit aufgehoben ist, nach den Gesetzen des Chaos, aus welchem die andere Welt erschaffen wurde, munter fortgelebt wird und der Gesang als Verständigungsmittel beglaubigt ist. Vereint sich die lösende Wirkung der Musik mit einer verantwortungslosen Heiterkeit, die in diesem Wirrsal ein Bild unserer realen Verkehrtheiten ahnen läßt, so erweist sich die Operette als die einzige dramatische Form, die den theatralischen Möglichkeiten vollkommen angemessen ist. . . . Zu einem Gesamtkunstwerk im harmonischen Geiste aber vermögen Aktion und Gesang in der Operette zu verschmelzen, welche eine Welt als gegeben nimmt, in der sich der Unsinn von selbst versteht und in der er nie die Reaktion der Vernunft herausfordert. . . . An der Regellosigkeit, mit der sich die Ereignisse in der Operette vollziehen, nimmt nur ein verrationalisiertes Theaterpublikum Anstoß. Der Gedanke der Operette ist Rausch, aus dem die Gedanken ge-

boren werden; die Nüchternheit geht leer aus. Dieses anmutige Wegspülen aller logischen Bedenken und dies Entrücken in eine Konvention übereinanderpurzelnder Begebenheiten, in der das Schicksal des einzelnen bei einem Chorus von Passanten die unwahrscheinlichste Teilnahme findet, dies Aufheben aller sozialen Unterschiede zum Zweck der musikalischen Eintracht, und diese Promptheit, mit der der Vorsatz eines Abenteuerlustigen: ‚Ich stürz' mich in den Strudel, Strudel hinein' von den Unbeteiligten bestätigt und neidlos unterstützt wird, so daß die Devise: ‚Er stürzt sich in den Strudel, Strudel hinein' lauffeuerartig zu einem Bekenntnis der Allgemeinheit wird — diese Summe von heiterer Unmöglichkeit bedeutet jenen reizvollen Anlaß, uns von den trostlosen Möglichkeiten des Lebens zu erholen. Indem aber die Grazie das künstlerische Maß dieser Narrheit ist, darf dem Operettenunsinn ein lebensbildender Wert zugesprochen werden. Ich kann mir denken, daß ein junger Mensch von den Werken Offenbachs, die er in einem Sommertheater zu sehen bekommt, entscheidendere Eindrücke empfängt als von jenen Klassikern, zu deren verständnisloser Empfängnis ihn die Pädagogik antreibt. Vielleicht könnte ihm das Zerrbild der Götter den wahren Olymp erschließen. Vielleicht wird seine Fantasie zur Bewältigung der Fleißaufgabe gespornt, sich aus der ‚Schönen Helena' jenes Bild der Heroen zu formen, das ihm die Ilias noch vorenthält. Und er zieht aus der bukolischen Posse, die die Wunderwelt des ‚Blaubart' einleitet, mehr lyrische Stimmung, von dem spaßigen Frauenmord mehr echtes Grauen und Romantik, als ihm Dichter bieten können, die es darauf abgesehen haben. Von dem Entree eines Alcalden, den zwei Dorfschönen um seine Perücke herumdrehen, mag ihm das Bild der lächerlichen Hilflosigkeit in Erinnerung bleiben, wenn sich ihm einst die Kluft zwischen Gesetz und Leben öffnen sollte, und alle Ungebühr in Politik und Verwaltung offenbart sich ihm schmerzlos in der Wirrnis, welche die Staatsaktionen der Operette zur Folge haben" (Karl Kraus, Die chinesische Mauer, 225 ff.).

II.

Die arme „Gärtnerin aus Liebe"! Weil den logischen, psychologischen und gründlichen Deutschen die Methode ihrer Tollheit unfaßbar ist, wurde und wird sie immer von neuem auf den Ope-

rationstisch der Freytagschen Dramaturgie gestreckt, ihr fantastischer, satirischer, irrlichtelierender Geist, dieser lachend peitschende Geist, wird mit Ernst chloroformiert, und Musikprofessoren mit wotanischen Vollbärten, höchst sachlichen Brillen und warmfühligen Händen schneiden an dem armen Kind einer spottvollen Laune herum. Zwar, so wie die Oper erhalten ist, kann sie szenisch nicht aufgeführt werden, denn es fehlen alle Rezitative des ersten Aktes. Allein den Text dieser Rezitative können wir mindestens wiederherstellen. Anfossi nämlich, dessen Oper Mozart auch kannte, hat dasselbe Libretto komponiert, und ein Buch dieser Operette liegt im Archiv der „Gesellschaft der Musikfreunde" in Wien. Und da mit Mozarts Wissen und Willen in die deutsche Fassung der Oper für die Seccorezitative der gesprochene Dialog eintrat, so brauchte man den Text der Anfossischen Rezitative einfach als Dialog zu übersetzen, um Mozarts Libretto vollständig zu besitzen.

Warum tut man das nicht?

Ja, unsere Dramaturgen, Regisseure, Dirigenten und — vor allem! — unsere Kritiker sind viel zu gescheit worden. Jahn (I, 359 f.), der freilich Philologe war, fing an: „Der Text gehört zu den elendesten, die es gibt. Die Handlung ist unverständig und verworren, die handelnden Personen fast sämtlich Karikaturen; es ist nur darauf angelegt, eine Anzahl Situationen herbeizuführen, bei denen gelacht werden kann." Und ihm beten alle Mozartphilologen das Sprüchlein nach, oft ohne die Oper selbst nur angeschaut zu haben.

Was machte die Herren an dem Texte so schaudern?

Ein Graf, der seine Geliebte in Eifersucht verwundet hat, glaubt, er habe sie gemordet und flieht. Sie, eine Marchesa, geht als Gärtnerin verkleidet auf die Suche nach ihm, findet ihn mit einer schönen stolzen Mailänderin verlobt, und er entdeckt in der Gärtnerin betroffen das Ebenbild der vermeintlich Ermordeten. Bevor sie sich nun erkennen, erklären und am Ende kriegen, müssen der in seine Gärtnerin verliebte Gutsherr und Podestà, dann ein früherer Liebhaber der schönen Mailänderin, die intrigante Zofe des Podestà und der treue Diener der verstellten Gärtnerin tüchtig verwirrte Situationen anzetteln, so daß die Liebenden sogar ein zweites Finale lang wahnsinnig werden. Am Schluß des dritten Aktes aber kommen die richtigen Paare zusammen: die Gärtnerin Marchesa Violanta

Sandrina und ihr hitziger Graf Belfiore, die schöne Mailänderin Arminda und ihr verstoßener Ramiro, die Zofe Serpetta und der treue Diener Violantas, Nardo. Nur der hochmütige dumme Podestà geht als der Geprellte leer aus.

Das ist doch eine ganz verständige Handlung.

Jahn wirft aber dem Buch vor, es sei nur darauf angelegt, eine Anzahl Situationen herbeizuführen, bei denen gelacht werden kann. Zugegeben! Was will man aber von einer Operette mehr? Der Mimus hat sich niemals um den Aristoteles gekümmert. Dann handelte es sich hier auch weniger um Situationen, wo gelacht, als wo Musik gemacht werden konnte. Und die Aneinanderreihung von musikalischen Situationen haben wir ja bereits als die Dramaturgie der Nummernoper, als die musikalische Dramaturgie Mozarts erkannt. Jahns Kritik gibt also sehr ungewollt Mozarts Textwahl recht.

Ferner „sind die handelnden Personen fast sämtlich Karikaturen". Selbst wenn es so ist: Ist die Karikatur keine Kunstform? War die opera buffa, wie Jahn selbst anderswo zitiert, nicht piena di caratteri caricati? Die Burleske ist wesentlich die Tragikomödie karikierten Menschentums. Die Tragikomödie! Denn die Burleske hat ihre Wurzeln in der Region des Tierischen im Menschen, ist also derbrealistisch, ja nackt naturalistisch und ist, wie das ästhetische Lexikon sagt, hauptsächlich wirksam, wenn sie einen tragischen Charakter annimmt. Molière und Gozzi, die Mozart beide kannte, waren die klassischen Meister der niedrigen Tragikomödie und stehen, als auch von den Philologen approbierte Zeugen, gegen Jahn und seine Gefolgschaft auf, wenn nicht der von Jahn selbst (I, 373) zitierte Arteaga genügt, welcher den Mezzocarattere der opera buffa: das Zugleich-Lachen-und-Weinenmachen, zur Formregel setzt.

Tief in die volkstümliche Tradition des Mimus senken sich die Wurzeln unserer Operette. Ihre Menschenkarikaturen sind alte Bekannte. Die alte, dumme, lüsterne Obrigkeit des Podestà, der seine kokette, intrigante Magd (sie heißt sogar Serpetta) beinahe zur Herrin macht, und der derbwerbende Diener als ihr Partner sind echte Stegreifkinder; die ärmlich verkleidete Edle, die hochfahrende Schöne, wie der durch Irrfahrt gestrafte und der treudienende Liebhaber springen aus den burlesken Märchen Gozzis in unsere Operette. Die ersten Arien, worin jeder Charakter sich mit moralischen Sen-

tenzen erklärt, entsprechen den Revuen der mittelalterlichen Komödie. Selbst der vermeintliche Mord und der Wahnsinn sind nicht neue Eigenschaften des Textbuches der „Giardiniera". In Kurz-Bernardons, des Stegreifprinzipals, Operette „Der krumme Teufel", zu der Joseph Haydn (nach Wyczewa das Vorbild Mozarts in unserer Periode) die Musik schrieb, kommt es zu einem Doppelselbstmord aus Liebe (Raab 61), und die Fiametta mit ihrer Wahnsinnsszene hat dort eine der tragikomischen Hauptsituationen zu erfüllen. Dazu schreibt der Biograph Bernardons: „Typisch für die Bernardoniade ist das Spielen mit dem Wahnsinne, mit dem Leben und mit dem Tode. (Freilich, die Bernardoniaden spielten auch in einer geistig hochstehenderen Zeit.) Die Verfasser dieser wunderlichen dramatischen Abart und ihr Publikum vergessen aber keinen Augenblick, daß die Bühne doch nur eine Welt des Scheines beherberge, eine Welt, an deren Realität niemand glaubt" (Raab 67). Typisch für die Burleske waren also jene Wahnsinns- und Todesszenen, ob echt, ob geheuchelt, tut nichts zur Sache, typisch für die Hauptaktionen, typisch bis in den Mimus hinunter. Sie gehören zu dem Element, in dem sich der Lustfaktor der Grausamkeit im Zuschauer auslebt. Wenn Jahn meint, daß die Vorstellung von dem entsetzlichen Unglück der Wahnsinnigen die Wirkung des Lächerlichen gar nicht eintreten läßt, so sei geantwortet, daß es auf das humoristisch Lächerliche hier nicht ankommt, sondern auf das bittere Lachen des Sarkasmus oder, um schulgerecht zu sprechen, auf die tragische Ironie.

Auf die gewisse göttliche Heiterkeit hatte es Mozart nicht angelegt, denn schon blitzen die ersten Flammen des Sturmes und Dranges in ihm auf. Die Typen, zu Karikaturen gesteigert, sind bei Mozart schon von einem manchmal elementaren Feuer durchblitzt, das über die gleitende Leichtigkeit der opera buffa hinausgreift; und, was als vorüberhuschende Gaukelei bei Anfossi wie ein idyllisches Spiel gewirkt haben mochte, regte in Mozarts ironischem Ernst die Gemüter wohl auf. Nicht umsonst hören wir, daß die Oper nicht bloß Begeisterung erregte, sondern auch ausgepfiffen wurde. Das Pfeifen aber war von jeher der Schmerzensschrei des gepeitschten Philisters. Ausgepfiffen wurden immer nur Werke einer Stürmerseele. Es muß also etwas Neues, Drängendes, Aufpeitschendes in diesem Jugendwerke liegen. Was war es?

Wie Stendhal meinte, daß der „Figaro“ zu schwer und melancholisch von Mozart komponiert sei, und daß Cimarosa ihn angemessener und heiterer gemacht hätte, so müssen wir auch vermuten, daß Anfossi tändelnder, buffohafter war als Mozart. Mozart legte die niederen Triebe bloß, so naturalistisch fast, wie Goethe es in seinen Burlesken vom „Satyros“ und „Pater Brey“ tat. Die Sinnlichkeit und ihre Melancholie im Alter der Pubertät flossen in dieses noch galante Musikspiel. So geschah es zum ersten Male, daß Mozart sein Drama mit einem, den moralischen Zuschauer im Grunde „unbefriedigenden“ Schluß entließ.

Aber gerade dieser Widerspruch zwischen niederem Triebleben und bürgerlichem Sittlichkeitsleben ist das Gebiet der Burleske, der Operette. Götter und Helden, die großen moralischen Tiere des hohen Dramas mit und ohne Musik, in den niederen Trieben und in den bürgerlichen Konflikten daraus darzustellen, ist Stoff der burlesken Operette. Im letzten Grunde sind ja der vom Schatten des Mordes verfolgte Liebhaber, die den Geliebten suchende Braut, die stolze, kalte Intrigantin, der (vom Kastraten der Seria gesungene!) sentimentale Jüngling Figuren der ernsten Oper, die nur durch die Situation, oder besser: durch die Situationen burlesk wirken. Tragikomödie! Mag das künstlerisch epigonische 19. Jahrhundert solche Szenenfolgen nicht verstanden haben. Die Zeit, welche den Lenz und Klinger des Sturmes und Dranges, welche Molière und Gozzi und den Shakespeare der Komödien modern macht, die Zeit Wedekinds und Sternheims, diese Zeit wird auch den Tragikomiker Mozart unverfälscht vertragen können.

III.

Wie spielte man 1775 in München unsere Operette? Wir wissen kaum etwas über die Aufführung. Jahn (II, 51) kann nur ohne Angabe, woher er die Nachricht hat, Tommaso Consoli, den Kastraten, als Darsteller des Ramiro nennen und berichten, daß die Oper in reicher Ausstattung gegeben wurde (I, 397). Und Rudhardt (162), der Münchener Opernmonograph, kann nur aus Schubarts „Deutscher Chronik“ hinzufügen: „Auch eine opera buffa hab ich gehört von dem wunderbaren Genie Mozart. Sie heißt ‚La Finta giardi-

niera'. Genieflammen zucken da und dort, aber 's ist noch nicht das stille ruhige Altarfeuer, das in Weihrauchwolken gen Himmel steigt. Wenn Mozart nicht eine im Gewächshaus getriebene Pflanze ist, so muß er einer der größten musikalischen Componisten werden, die jemals gelebt haben." Spüren wir nicht aus diesen tastenden Worten des einfühlsamen Sturm-und-Drang-Chronisten die Kritik von Mozarts galant überhitzter Pubertät heraus? Zuckende Genieflammen ferne der Ruhe des Altarfeuers, der Eindruck einer frühreif getriebenen Pflanze des Gewächshauses.

Spielen wir die Musik an, so finden wir Schubarts Eindruck ziemlich bestätigt. Skandierende Rhythmen, manchmal sogar etwas hölzern und steif, in allen rascheren Sätzen etwas tanzmäßig, geben den Figuren einen typischen, manchmal beinahe einen marionettenhaften Anstrich. Hat der „Figaro" nur ganz wenig dreiteilige Takte, so ist der Menuettschritt in der „Gärtnerin" um so häufiger. Dabei betonen die Bässe gerne recht fest ihre rhythmische Bedeutung, ob sie nun gerade schreiten, oder sich auf Synkopen und leichten Taktteilen aufstauen. Das Parodistische bildet sich durch vieles Modulieren und durch die für Mozart auffällig häufige Verwendung der Molltonarten (auch in rascheren Sätzen), vorwiegend des C-Moll, aus. Diese Marionettenart und Parodieweise verhindert schon von selbst ein Wesentliches des späteren Mozart: das Individualisieren der Librettotypen. Die Personen singen so, als ob sie alle von dem einzigen Drahtzieher hinter den Kulissen des Orchesters gesungen würden, der nur die Stimme wechselt und den Charakter andeutet, nie aber zum Charakter selbst wird. Was individualisiert wird, ist die S i t u a t i o n, und das zuerst dort, wo die Triebhaftigkeit Ausdruck wird. Sandrinas Angst (Nr. 21), Armindas sadistische Eifersucht (Nr. 13), die senile Lüsternheit des Podestà seien Beispiele dafür. Der Wahnsinn mit seinen bukolischen Tanzrhythmen ist ebenso äußerlich gemalt, wie Nardos Schilderung der Rauferei der Sterne (Nr. 24), er ist von der psychologischen Tiefe der wahnsinnigen Pamina himmelweit entfernt. Wo die Genieflammen aufblitzen, wie im Adagio des ersten Finale oder in dem, von ferne an Gluck erinnernden Rezitativ des Duettes Nr. 27, da halten sie sich fein im Stil und lodern nicht ins Dämonische. Die ganze Oper macht darum nicht warm. Und da Wärme, ja Schwitzen dasjenige ist,

was der Philister von der Musik verlangt, so ist dieser Mozart bei ihm wirkungslos.

Das kalte Feuer, das satirische Brennen aber ist das künstlerische Wesen dieser Burleske. Offenbachs schweißlose Tollheit war ihr letzter Ausläufer. Mit der unbarmherzigen Sachlichkeit der jungen, umstürzlerischen Genialität läßt Mozart seine Puppen tanzen. Oh, sie sind alle zierlich und galant. Aber scharfe Risse im plötzlichen Forte reißen Tore der Sinne auf, die in Tiefen führen. Tändelnd gleiten die Melodien dahin, aber stockende Pausen, abgebrochene Worte lassen sie schmerzvoll zucken. Doch schon geht es plaudernd weiter, als sei nichts geschehen. Undifferenziert sind sie alle, alle nur Harlekine ihrer stehenden Eigenschaft. Ist nicht die moderne Operette bis Offenbach ebenso?

Darum sind diese Charaktere auch unentwickelbar und alle Darstellung ebenfalls auf die Situationen gestellt. Hier aber ist der Fortschritt gegen das Schäferspiel „Bastien und Bastienne" schon sehr fühlbar, denn die musikalischen Situationen sind von dramatischem Leben und darstellerischen Einzelheiten voll.

Schon will die Musik in den breiten Finales zur dramatischen Form werden. Nur das Finale in dem dritten kurzen Akt ist, ganz wie bei der heutigen Operette, ein bloßer chorischer Schlußgesang. In den ausgearbeiteten Finales aber bringt jede neue Situation den Takt- und Tempowechsel und meist auch eine neue Tonart. So bleiben die Situationen in sich geschlossen und doch untereinander verbunden. Die Tonmalerei ist buffohaft äußerlich. Die Sternenschlacht (Nr. 20), Donner, Blitze, Wind und Bach (Nr. 19) und — ein beliebter Scherz der parodistischen Operette — die Musikinstrumente (Nr. 3) werden vom Orchester gemalt. Die Gesangsstimme hat ebenfalls die Außenseite der Affekte zu charakterisieren, häufiger im Rezitativ als in der geschlossenen Nummer. Ein paar Belege aus der Partitur: Weinen (127), Zartheit, Zorn, Entschiedenheit gleich hintereinander (135), Würde und Gehaltenheit (157), schneidende Ironie (110) seien als Bühnenanweisungen angeführt. In der tanzhaften Operette ist Mimik und Gestik rhythmisch gegeben. Doch sind wichtige Bewegungen auch direkt durch die Musik gezeichnet. Es sei nur auf das Rezitativ Sandrinas in Nr. 12 hingedeutet, wo sie vor dem Geräusch eines Nahenden zurückfährt (32tel Lauf), wo sie, zu schwach, um zu fliehen, mühsam ein paar Schritte geht (16tel

Gänge), bis sie die Grotte erblickt. Hier sehen wir auch Mozarts Prinzip der Diskretion walten, indem das Erblicken der rettenden Grotte auf piano und tastende Achtel, also auf stilles Aufatmen gesetzt ist. Auch die Erkennungen im zweiten Finale stehen im Gesetz der Diskretion und fallenden Pointe (Mozart kam eben aus Wien!), sie sind nur auf Fermaten, auf kurze Pausen und piano gestoßene Sechzehntel gezeichnet. Es ist also trotz der Karikierung der Typen im Spiel das Benehmen der guten Gesellschaft von Mozart inszeniert gewesen. Diesem entspricht es auch, daß der Wahnsinn nur leise angedeutet ist, als er in einer Parodie auf die Schäfereien pastorale Weisen singt und selbst bei Sandrinas und Belfiores Einbildung, sie seien Medusa und Herakles, nur auf Vorschlägen, Betonung leichter Taktteile, Triller, plötzlichen, die Pianobegleitung zerschneidenden Streicherskalen in forte-stakkato etwas aus sich herausgeht. Doch auch hier fällt die Singstimme der Pointe zu. Sogar der Tanz der Wahnsinnigen ist sehr schäferlich zierlich und bringt noch etwas Etikette in seinem kanonartigen Teil mit (Belfiore verbeugt sich, ehe er singend zu tanzen anhebt).

Noch aber ist vorerst nur die Gestik des augenblicklich Singenden aus der Musik gezogen, während der mitspielende Partner viel neben der Musik agiert. „Nardo procura far tutto ciò che dice Serpetta" (Partitur 122) heißt es in Anlehnung an den alten Mimusspaß des wörtlichen Auftragerfüllens. In der Musik des Rezitativs steht nichts davon. Auch in den Arien Nardos (Nr. 14) und Belfiores (Nr. 15) haben Serpetta beziehungsweise Sandrina ihr Spiel ohne musikalischen Rückhalt zu spielen.

Hierzu reiht sich zwanglos das Spiel auf Fermaten der Pausen. Daß diese Pausen nicht bloß rhythmisch sind, sondern so lange zu halten, bis das Spiel für den weiteren Text bereit ist, dafür nur zwei Beispiele: Belfiore will Sandrina die Hand küssen, erwischt aber die des herzugeschlichenen Podestà (Part. 132). Für die Entdeckung dieses Mimusirrtums, für das Erstaunen und Sichfassen bis zum Weitersingen ist eine Achtelpause mit Fermate ausgesetzt. Die Fermate muß notwendigerweise also so lange dauern, bis dieser Übergang auf der Bühne vollzogen ist. — Für das Wahnsinnigwerden Sandrinas und Belfiores im zweiten Finale ist auch bloß eine Viertelpause mit Fermate gegeben (Part. 209). Auch hier wird der Spiel-

übergang unbedingt länger dauern, als die Pause rein rhythmisch gehalten werden müßte. Freilich: ob das gesamte Spiel das richtige Tempo hatte, werden jene durchspielten Pausen dadurch beweisen, daß sie trotz der längeren Dauer dennoch einen gewissen, wenn auch ausgedehnteren rhythmischen Wert behalten, den das Spiel — ich möchte sagen: ebenfalls rhythmisch — überbrückt.

Im Zusammenspiel sind die Gruppen schon lebendig kontrastiert. Wohl unterschiedene Standorte der einzelnen Spielgruppen sowie Stellungswechsel in und unter den Gruppen sind notwendig. Die Vertauschungen des zweiten Finales sind rasch im Tempo und mit huschendem Geschick arrangiert, die Erkennung im ersten Finale, wo Sandrinas Aufschreie eine Ausnahme der Diskretionsregel sind, sehr lebendig, die langsame Lähmung, welche nach der Verwirrung die beiden Paare umfängt, mit ihren klappernden Vierteln und endlichem Erstarren ganz marionettenhaft in der Spielweise der Stegreifkomödianten aufgefaßt: eine komische Gruppe der Verstörung. Sehr hübsch kommt der Podestà mit dem Adagio in sie hinein, er der einzig Bewegliche, und langsam kehrt Leben in die Erstarrten zurück. Zu diesem alten Mimuswitz kommt noch der Handkuß an die falsche Adresse, kommt die Vertauschung im Dunkeln, die gleich vier Paare durcheinandertreibt, kommt Nardos Fopperei der beiden Wahnsinnigen mit der Sternenschlacht, ein Seitenstück zu Hamlets Szene mit Polonius: „Seht dort die Wolke!“

Im ganzen ist also Gesang und Spiel unserer Operette typenhaft und tanzhaft, die Situation auf den Effekt hin charakterisierend, mit gebräuchlichen Mimusspäßen durchwirkt gewesen. Zur wirkungsvollen Exekution dieser Spielweise gehören, wie jeder Operettenregisseur bestätigen wird, viel Proben, denn die mechanische Exaktheit steht an erster Stelle. Wir verstehen jetzt, warum Mozart die Uraufführung zweimal aufschob, und warum er soviel Wert auf die sichere Beherrschung der Musik legte, damit die Sänger um so sicherer agieren lernen konnten (Br. III, 177). Da diese Spielweise aber auch leicht zum Übertreiben des Marionettenhaften verführt, so ist es auch sehr begreiflich, daß Mozart, der Meister der Diskretion, unbedingt noch mindestens die zweite Aufführung selbst leiten wollte, „sonst würde Man sie nicht mehr kennen — dan es ist gar curios hier“ (Br. I, 50).

IV.

Die äußere Inszenierung war, dem Wiener Stil des Münchener Hofes angemessen, wie Jahn schreibt, reich. Die Kostüme Rokoko, die Gärtnerin mehr elegante Ballmaske als Bauerndirne, die andern Typen mit jenem etwas grotesken Anstrich der commedia dell' arte, den die Buffa forderte.

Die Dekoration verlangte Verschiedenes. Im ersten Akt einen Garten mit praktikablen Blumenstücken, im zweiten eine Felswildnis mit praktikabler Grotte, im dritten einen Hof und dann einen elysischen Garten. War dieser Garten vielleicht gar aus der gleichzeitigen Seria, dem „Orfeo" Tozzis genommen? Oder war er absichtlich in einem andern Stil gehalten? Wir wissen davon nichts.

Die Beleuchtung hatte das Buffospiel der Vertauschungen im Dunkel wahrscheinlich zu machen. Da der Zuschauer aber über sie klar sein mußte, so war die Dunkelheit sicherlich, wie Goethe es uns beschrieb, nur angedeutet. Zu einer Algarottischen Rembrandtwirkung kam es, wenn im zweiten Finale Ramiro mit Lichtern auftrat. „Verso la scena da dove apparisce un gran chiarore di faci accese." Hier wirkte das Licht dramatisch. Lyrisch dagegen war es in der Szene des Erwachens der Liebenden aus dem Wahnsinn, wo die Verwandlung aus dem etwas gedeckt beleuchteten Hof in den lichten Garten kontrastvoll sein mußte.

V.

Wenn wir heute Mozarts burleske Operette im Sinne ihres Schöpfers aufführen wollen, so folgen wir genau der Partitur von 1775. Striche sind nur mit Vorsicht erlaubt und können sich nur auf Konzessionen an die Fähigkeiten der Darsteller beschränken. Aber auch hier streichen wir nur ganze Nummern, nichts innerhalb derselben. Auf keinen Fall lassen wir, wie viele moderne Bearbeiter, den Kern des zweiten Finales, ja der Oper, die Wahnsinnsszene fallen. Gesanglich wie darstellerisch suchen wir das Unpersönliche, Spielerische zu treffen. Der Gesang quillt niemals aus der Tiefe der Seele, sondern läßt uns deutlich das Gefühl, daß Alles nur ein Spiel ist. So etwa singen wir also, wie die Operettensänger bei Offenbach: über der Sache stehend, im Ton konzertant. Spielerisch ist auch die Mimik und die Gestik. Kein tiefes Erleben von Men-

schen, sondern ein Spielen von Rollen, ja ein Spielen mit den Rollen. Rhythmisch tanzhaft, leicht bewegt und vor allem diskret ist die körperliche Darstellung. Die Niedrigkeit, das eigentlich Burleske, das Tragikomische, bringen schon die Situationen und der Text mit sich, so daß die burleske Wirkung mehr unwillkürlich als absichtlich ist. Wenn ein Mann einem andern versehentlich die Hand küßt, so ist das an sich schon niedrig komisch genug. Er braucht sich nicht noch zu schütteln und auszuspucken. Zur Wirkung des Tragikomischen lassen wir nur die niederen Affekte: Zorn, Eifersucht, Bosheit, Geilheit, die naturalistischen Blitzlichter des Sturm-und-Drang-Künstlers also, als welche die treibenden Motive der Operette sind, deutlicher zum Ausdruck kommen als die höheren, ethischen Affekte. Soll doch selbst das Lustspiel nach der klassischen Dramaturgie die Schwächen der Menschen hervorkehren und lächerlich machen.

Die Standorte werden eingeteilt, die Gruppenwirkung auch in Dauergruppen wird erstrebt. Wir sehen es gerne auf Bilder im Stile Fragonards ab.

Maske und Kostüm halten wir Rokoko, leicht grotesk in Schnitt und Farbe, etwas karikiert im Ausdruck. Wenn sonst nirgends in der modernen Aufführung an die Marionettenbühne erinnert wird, hier dürfen wir es — freilich nur ganz leicht — tun.

Hell und vielfarbig, heiter und leicht in die Manier des farbigen Kupferstiches getuscht, präsentiert sich die Dekoration. Keine Plastik. Auch die praktikablen Rosenbüsche und die praktikable Grotte sind gemalt. Das Theater als bewußter Schein wird auch hier betont. In der Aufstellung sorgen wir dafür, daß sich die Verwechslungen und Vertauschungen, das Lauschen und Überraschen motiviert und ungezwungen ergibt. Darum z. B. steht im ersten Akt ein Rosengang für Belfiore und Sandrinen, ein kleiner, offener Rundtempel mit Bäumen ringsum zum Verstecken der sie Belauschenden auf der Bühne.

Ob wir dem Theater ein Kassenstück gewinnen? Kaum! Aber dem Freunde Mozarts, der auch an Unlogik und etwas Frivolität, an Ironie und etwas nacktem Sarkasmus seinen künstlerischen Genuß findet, schenken wir ein satirisches Intermezzo, das manche Vorahnung auf die großen Werke der Meisterreife Mozarts reizvoll aufdeutet. Und das ist mehr.

DIE BALLETTPANTOMIME „LES PETITS RIENS“

I.

Im achten Briefe seiner „Lettres sur la Danse“, der in großen Zügen das Programm des Reformators der Bühnentanzkunst enthält, schreibt Noverre (Lessing-Bode 108, Petersburger Ausgabe I, 69 f.): „Und sollte ich mir auch eine Menge sechzigjähriger Feinde machen, so muß ich es doch sagen, daß die Tanzmusik des Lully kalt, langweilig und ohne Charakter ist. Sie ist freilich zu einer Zeit gemacht, wo der Tanz ruhig war und die Tänzer gar nicht das kannten, was man Charakter nennt. Also war alles vortrefflich, die Musik war für den Tanz gemacht, und der Tanz für die Musik; aber was dazumal zusammenpaßte, läßt sich heutzutage nicht mehr paaren. Die Pas sind vielfältiger geworden, die Bewegungen sind schnell und folgen geschwind aufeinander, die Verknüpfungen und Vermischungen des Tempos sind unendlich. Die Schwierigkeiten, die Kapriolen, das Glänzende, die Geschwindigkeit, die Ruhe, die Unentschlossenheit, die kräftigen Stellungen, die veränderten Positionen, alles dies, sage ich, kann sich unmöglich mit der ruhigen Musik und der einförmigen Melodie, die durchgängig in den Compositions der alten Meister herrscht, vereinigen lassen.“

Also sogar auf die formellste aller Theaterkünste, auf die Ornamentik der Bühne, auf das Ballett griff die Moderne des Sturmes und Dranges über. Die Aufklärung stellte auch den Bühnentanz unter ihre Wahrheit und Psychologie. Was früher hieratische, zeremonielle Form war, mußte jetzt das haben, was man „Charakter“ nannte; die ruhige Musik und die einförmige Melodie war der neuen Pantomime fremd geworden. Die Charakterzeichnung und die Psychologie hatten die bloße Form aus der Ballettmusik verdrängt. Der pantomimische Tanz war Ausdruck geworden, und so mußte seine Musik ebenfalls Ausdruck werden, mußte A f f e k t e statt bloßer Rhythmen und ornamentaler Melodien malen. Die gespannten Glieder lösten sich, die Schritte wurden vielfältiger, differenzierter, alle Bewegungen schneller, die Tempi wechselten mit dem Wechsel des Pulsschlags, sie verknüpften und vermischten sich, die Übergänge der Affekte spiegelten sich auch in der Musik. Das Ballett sollte

zudem noch Handlung und Sinn bekommen; es wurde nervöser, realistischer.

Noverre brauchte eine modernere, psychologischere, feinfühligere Musik. Zu den Komponisten seiner Ideen, Deller, Rodolphe, Starzer, Toeschi und besonders Jomelli, trat nun auch Mozart, der entscheidende Realist der Musikbühne.

II.

„Noverre wird auch bald ein neues Ballet machen, und da werde ich die Musique dazu setzen. Rudolph (der Waldhornist) ist hier in königlichen diensten, und mein sehr guter freünd. er versteht die Composition aus dem grund, und schreibt schön“ berichtete Mozart dem Vater aus Paris (Br. I, 195). Als dieser nun weit über einen Monat nichts mehr von dem Ballett hörte und darum mahnte, antwortete Wolfgang ärgerlich (Br. I, 210f.): „Wegen den Ballet des noverre habe ich ja nie nichts anders geschrieben, als daß er vielleicht ein neues machen wird — er hat just einen halben Ballet gebraucht, und da machte ich die Musique darzu — daß ist, 6 stücke werden von andern darin seyn, die bestehen aus lauter alten miserablen französischen arien, die sinfonie, und Contredanse, überhaupt halt 12 stücke werde ich dazu gemacht haben — Dieser Ballet ist schon 4mahl mit gröstem beyfall gegeben worden.“ Wie es uns augenscheinlich wird, legte Mozart nicht viel Stolz auf diese Arbeit. Seine modernen Sätze mit französischen Nummern der alten Schule in eine Art choreographisches Pasticcio gespannt zu sehen, war ihm begreiflicherweise nicht recht. Die Komposition verlor sich auch und wurde erst 1872 in Paris wiedergefunden. In dreizehn (nicht zwölf) Nummern liegt sie nun vor uns. Wie sie zu den einzelnen Handlungen des Balletts paßte, wissen wir nicht, denn es ist noch ungeklärt, wie die einzelnen Nummern auf die Situationen verteilt waren.

Neu war das Ballett „Les petits riens“ nicht. Schon zehn Jahre vor seiner Pariser Aufführung, im Jahre 1768, finde ich es durch Noverre in Wien aufgeführt. Sonnenfels in seinen „Briefen über die Wienerische Schaubühne“ (298ff.) ist sehr entzückt davon: „Die petits Riens sind das artigste Stück, welches vielleicht von dieser Art je auf der Bühne gesehen worden. Der Innhalt ist ganz

anakreontisch und mit der größten Niedlichkeit ausgeführt. Diese Kleinigkeiten, die man zu sehen nie satt wird, schienen unter sich keine genaue Verbindung zu haben und dennoch hatten sie dieselbe, aber nur in dem Auge des Kenners, der sie aufsuchen konnte: für andre war es immer noch eine Reihe der feinsten Gemälde, deren eines an die Stelle des anderen verschoben ward. Amor in der Gestalt eines Vogels lauert hinter einem Rosenstrauche auf die unbehutsamen Mädchen, die den Sänger mit einem Netz fangen: man sperrt ihn, da er erhascht wird, in ein Gebauer, und das kleinste unter den Mädchen bringt eine Flöte, ihm ein Liedchen vorzuspielen: er fleht, ihn freyzulassen, und da ihm seine Freyheit verweigert wird, öffnet er durch seine Macht sein Gefängniß, und erscheint in der Mitte des Mädchenchors als der alles belebende Gott, bey dessen Anblicke die ganze Gegend liebet: dieses wird durch die plötzliche Erscheinung von Schäfferinnen und Schäffern bedeutet, welche den Einfluß des Amors durch ihre pantomimischen Tänze ausdrücken —." Eine Reihe lose aneinanderhängender Episoden zeigen uns dann Amors Macht und vielleicht auch Amors Rache, denn „auch Scenen seines Eigensinns, seines Unbestands erscheinen."

Noverre war von seinem verfügbaren Personal, den Solisten zuerst, sehr abhängig und änderte schon in Wien an dem Ballett herum, ja er nahm einige Episoden in ein anderes Ballett „Bagatelle" hinüber (Sonnenfels 302). Der Wiener Dramaturg tadelt diese eingeschobenen „angestickten" Handlungen, dieses „Episoden mit aller Gewalt herbeyziehen" und „daß der Schluß der Ballete mit der Hauptfabel nicht im Verhältnis stand", demnach entgegen den eigenen Grundsätzen Noverres war.

Nun hörten wir Mozart sagen, daß Noverre für die Pariser Aufführung von „Les petits riens" just einen halben Ballett brauchte. Wir müssen daraus schließen, daß Noverre für sein Pariser Personal, in welchem Vestris und die Guimard glänzten, eine Fassung arbeitete, für welche er Mozart zur Vertonung der neuen Episoden einlud; die alten Pantomimen hatten auch wohl die sechs Stücke alter, miserabler, französischer Arien. Sicherlich war die neue Fassung, die mit Piccinis „Finte gemelle" gegeben wurde (Jahn II, 280), kürzer als die Wiener, denn in die, mit denen Mozarts höchstens

zwanzig Nummern umfassende Musik war die ausgedehnte Handlung nicht hineinzupressen. Allenfalls war es möglich, daß die Flötenepisode das Andantino in Mozarts Nr. 3 vorstellt, worin eine Flöte ein Liedchen singt und eine zweite (eine altbeliebte pastorale Spielerei!) es als Echo wiederholt. Das erregte Allegro Nr. 4 könnte dann recht gut Amors Ausbrechen aus dem Käfig vorstellen. Wahrscheinlich ist es mir aber, daß Mozart zu einer der bei Noverre beliebten neugedichteten Episoden die Musik machte.

III.

Für den Stil der Aufführung waren Noverres Grundsätze, die er breit und gründlich in seinen „Briefen" darlegt, maßgebend. Er setzte die Handlung mimisch und pantomimisch wohlmotiviert in die Szene. Mit gelösten Gliedern waren die dramatischen und seelischen Entwicklungen und Übergänge wahr empfunden und plastisch ausgedrückt. Die steife Tradition wie die äußere Brillanz waren verpönt, eine kompliziert und fein ausgebildete Technik diente der schlichten, zierlichen Darstellung des Tanzspieles. Vor allem hob er das, „was die Franzosen Moelleux nennen, und eigentlich das Sanfte und Geschmeidige der Kniebeugung ist, wodurch das Scharfe und Abgeschnittene vermieden wird, und der Schritt eine dem Auge angenehme Verlaufung gewinnt", sowie die „kleinen Verflößungen der Leidenschaften" in der Mimik hervor. Auch daß Noverre sonst das Prinzip der D i s k r é t i o n befolgt, wird freundlich angemerkt: „Noverre steigt nie bis zum Unedeln herab; seine ländlichen Ideen sind nie von der bukolischen Gattung: es sind Gemälde der sich selbst überlassenen Natur mit der Niedlichkeit unseres Geßners ausgeführt." (Sonnenfels 301.)

Dieser Niedlichkeit ist auch Mozarts Musik geschaffen. Hier ist Mozart wirklich der Rokokoschäfer, als welchen die Neueren (doch nicht die Neuen) ihn auch im „Figaro" und „Don Giovanni" so gerne sehen möchten: graziös, heiter, niedlich. Keine Bewegung ist heftig, selbst plötzlich einsetzende, starke Tempowechsel (Nr. 1, 4) sind dynamisch verflößt und darum darstellerisch diskret bedingt. Synkopierungen und andere rhythmische Unregelmäßigkeiten, wie sie sein Dämon sonst liebt, fehlen diesmal, ebenso die dynamischen Ausbrüche. Alles verläuft artig, tanzhaft und geziert. Allein die

beiden Gavotten (Nr. 6, 12) sind etwas kontrastreicher, dramatischer. Die einzige Pantomime der Partitur (Nr. 10) ist still, schäferlich, und darstellerisch durch die regelmäßigen rinforzandi mit sofortigem piano auf die fallende Pointe bezogen. Leicht archaisierende, vielleicht darin den alten miserablen Arien angeglichen, ist das schreitende Andante Nr. 2.

Der pantomimische Tanz verlief mithin zwanglos und natürlich nach dem Rhythmus der Musik. Sonnenfels (306) weiß von Noverres Inszenierungsgenie zu sagen, daß er „zur Ausführung die anpassendsten Schritte“ fand, und von einer Tänzerin zu berichten, daß „ihr Ohr richtig“ sei. Folglich mußte die Geste mit der Musik übereinstimmen. Die Standorteregel wurde wohl beachtet, denn da Noverre die strenge Symmetrie der älteren französischen Balletinszenierungen aufgehoben hatte, mußte notwendig die Betonung der Gruppierungen in einer auf reines Körperspiel angewiesenen Theatergattung auf die physiologisch bevorzugte rechte, feste Bühnenseite fallen. „In den Contretänzen (zu denen ja Mozart auch beisteuerte) besaß er ein eigenes und unerschöpfliches Talent, die Reihen in unendlich mannigfaltigen Linien, Krümmungen und Figuren zu verschlingen, und was dabey wohl die größte Aufmerksamkeit verdienet, ist die geschickte Auflösung dieser Verschlingungen, wo immer jede Tänzerin ihren Tänzer und beide ihren eigenen Standort wieder erhalten.“ (Sonnenfels 304.) Die Tänze mit ihrem häufigen da capo al fine (in Mozarts dreizehn Nummern gleich fünf) verlangten auch solche Lösungen in die Symmetrie. Reihentänze verwendet Noverre „sonst überhaupt nicht, als zum Eingang und zum Beschluß der Ballette und dann zur Verbindung der einzelnen Auftritte; ungefähr wie es die alten Tragödisten mit ihren Chören hielten“. (Sonnenfels 305.) Also gegenteilig unserem heute landläufigen Ballett, dessen Hauptwirkung die Massentänze bestreiten. Wo aber Noverre im Ensemble inszenierte, da fand er „die mannigfaltigsten und immer schönen Gruppierungen, Reichthum der Gemälde und vortreffliche Ordonanz derselben.“ (Sonnenfels 306.)

Kostüme, Dekoration und Beleuchtung besprachen wir schon (144 ff.) als in den Farben wohlabgetönt, neu und bedeutend in künstlerischen Bildern.

So mögen auch „Les petits riens“ wohl etwas von Geßner oder noch eher von Boucher gezeigt haben, wozu Mozarts Musik sich zart und fein fügte.

IV.

Eine moderne Aufführung des Noverreschen Balletts konnte nur Mozarts Musik veranlassen. Doch da die fremden Musiknummern wie die Choreographie fehlen, so ist eine gänzliche Neuschöpfung des dramatischen Teiles angezeigter als eine fehlerhafte Rekonstruktion. Welchen Weg Hellerau 1913 ging, weiß ich nicht. Die Leipziger Ballettmeisterin Emma Grondona nahm die Musik Mozarts zur Grundlage einer völlig neuen Handlung. Daß sie, mit Noverres Schöpfung unbekannt, trotzdem bis in Stoff und Motive den Stil und den Sinn des Urbildes traf, mag für die Suggestivkraft der Mozartschen Komposition sprechen. Die Handlung, die Emma Grondona im Entstehungsjahr des Werkes, 1778, spielen läßt, ist folgende:

„Rokokopark. Rückwärts ein Laubengang, der seitlich in eine freie Terrasse mündet. Vorn rechts ein kleiner Tempel mit Amor, rückwärts rechts ein Springbrunnen.

Bei den letzten Takten des Vorspieles kommen zwei Amoretten, die den Vorhang öffnen.

(Nr. 1 Largo) Estelle und Zézé kommen mit Girlanden, den Liebestempel zu schmücken (Nr. 2). Sie verstecken sich, da Florine und Gigo (Nr. 4 Allegro) sich nahen, und belauschen ein Liebesduett der beiden, nähern (Nr. 5 Larghetto) sich dann unbemerkt und überschütten die beiden Überraschten mit Blumen und Blättern. Florine und Gigo flüchten lachend, es entsteht ein Haschen der vier Personen, wobei zum Schluß Zézé ins Schloß enteilt, Estelle aber von Gigo gefangen wird. Sie (Nr. 6 Allegro) markiert eine Verletzung des Fußes und läßt sich ins Gras fallen. Gigo kniet bei ihr nieder, zieht ihren Schuh aus und ist entzückt. Beide vergessen Florine vollständig, die, abseits stehend, der ganzen Szene erst mit Erstaunen und dann mit immer wachsender Eifersucht zusieht. Sie (Nr. 7 Adagio) ermahnt Gigo, doch dieser, von Estelles Koketterie gefangengenommen, schenkt ihr kein Gehör, und Rache schwörend enteilt sie. Zézé (Nr. 8 Presto) kommt mit den anderen Damen und Herren die Treppe tanzend herunter. Sie beschließen, blinde Kuh

zu spielen. Plötzlich (Nr. 9 Gavotte) hören sie Flötenspiel — ein Schäfer naht — mit Lachen und Scherzen wird er in den Kreis gezogen und genötigt (Nr. 13 Andante) mitzuspielen. Besonders Estelle ist entzückt von ihm und versucht hartnäckig, ihn zu küssen. Gigo ist vollständig vernachlässigt. Er zieht sich vom Spiel grollend zurück (Nr. 11 Passepied); als der Schäfer endlich zu hartnäckig von Estelle bedrängt wird, entreißt er sich ihrer Umarmung und eilt zu Gigo, seine Kleider abwerfend (die Damen laufen kreischend hinter die Bosketts, um dort verstohlen hervorzulugen) (Nr. 10 Pantomime). Mit nackten Füßen, nur mit einem Hemdchen bekleidet, steht jetzt zu aller Erstaunen Florine da. Sie wollte Gigo nur von Estelles Flatterhaftigkeit überzeugen. Dieser sinkt, Verzeihung flehend, zu ihren Füßen nieder, während Estelle weinend ins Schloß eilt (Nr. 12 Gavotte). Die Damen und Herren führen das vereinte Paar zum Liebestempel, um es mit Blumen und Kränzen zu schmücken. Ein Reigen wird aufgeführt, und eine anmutige Gruppe beschließt das Ganze.

Nr. 13 (Andante). Von rechts und links kommen die beiden Amoretten, die den Vorhang geöffnet hatten, herbei, halten beschämt die Augen zu, um dann wie erschreckt schnell den Vorhang zuzuziehen.“ (Manuskript der Autorin.)

Die Aufführung zeigte, daß Diskretion und fallende Pointe im Rhythmus und Ausdruck des Spieles von Mozarts Musik vorgestellt war, sie zeigte die Zierlichkeit und Süße ihrer Bewegung. Etwas zu modern stilisierte Kostüme und Masken, eine leicht fantastische Parkdekoration im Lichte eines träumenden Sommertages gaben ein feingetöntes Bild.

DIE OPERA SERIA „IDOMENEUS, KÖNIG VON KRETA“

I.

In „Idomeneo, re di Creta“ erfüllte Mozart seinen in Mannheim und Paris erwachenden Drang, eine echte, große Opera seria zu schaffen. „Mitridate“ und „Lucio Silla“ lagen wie Übungen der Schulzeit hinter ihm, die neuen Eindrücke von Mannheim und Paris,

die Fieber des Sturmes und Dranges, sein Verkehr mit Grimm und Noverre in einer von dramatischer Musik und Reformideen erhitzten Atmosphäre hatten ihn mit Schaffenskraft und Schaffenslust geschwängert. „Idomeneo“ wurde als echte Opera seria für München geschrieben, griff aber unter dem Einfluß der Mannheimer und Pariser Erlebnisse über ihre feste, stehende Form weit hinaus. Nie wurde „Idomeneo“ unter die Reformopern eingereiht. In Jahns vorsichtiger Abwägung wurde gerade ein sekundärer Einfluß Glucks festgestellt und von den anderen Mozartforschern teils übernommen, teils geleugnet. Man fühlte zwar ein großes Neues in dieser Karnevalsoper, suchte es aber nur in der Musik als solcher, in ihrer starken Mozartschen Faktur, in ihren lieblichen und dramatischen Akzenten. Man buchte einen Fortschritt, war beglückt darüber und ließ es dabei bewenden.

Der „Idomeneo“ vereinigt und versöhnt den nur dramatischen Willen Glucks und der älteren Franzosen mit der schwelgenden absoluten Musikalität der Neapolitaner. Ein starker Zug von explosiver hitziger Energie, welcher der herben Einfalt Glucks ebenso fremd war wie der affektvollen Weichheit der Neapolitaner, macht unsere Oper besonders in ihren impulsiven dramatischen Steigerungen am ehesten Jomelli verwandt, deren Werke der Knabe schon kennen lernte. In dem gesteigerten Ausleben und Verbinden der leidenschaftlichen Situationen zeigt sich demnach der eigentümliche Charakter des „Idomeneo“. Das Problem liegt also zuerst in der dramatischen Anlage der Oper.

II.

Idomeneus, König von Kreta, gelobt auf stürmischer Heimfahrt von Troja, dem Poseidon, wenn er ihn aus der Seenot rette, den ersten Menschen, dem er an der heimischen Küste begegne, zu opfern. Und dieser erste Mensch ist sein Sohn Idamantes. Der Kampf zwischen Vaterliebe und Gelöbnispflicht bildet die Haupthandlung der Oper. Zur Strafe für den Versuch, den Sohn zu retten, schickt Poseidon ein Ungeheuer des Meeres, das Kreta verheert. Das schwerleidende Volk zwingt Idomeneus das Opfer zu nennen und vor den Altar zu führen. Aber Idamantes hat das Untier getötet, und den schon unter dem Messer liegenden Königssohn rettet

Poseidon und verzeiht dem Vater. Nebenher laufen als obligate Liebeshandlungen Idamantes' Liebe zur gefangenen trojanischen Prinzessin Ilia und die Eifersuchtsintrigen von Agamemnons Tochter Elektra.

Das tragische Gegenspiel des Königs ist hier sein Volk. Der Chor wird in ihm zum handelnden Faktor. Noch bei Gluck war er der Chor der Antike; einheitlich, undifferenziert und selbst in der vertieften Durcharbeitung, die die Furien der tauridischen Iphigenie gegen die des Orfeo zeigen, noch immer klassizistisch, in der homogenen Stilisierung wie ein musikalisches Basrelief. Und selbst wenn bei Gluck Doppelchöre einander kontrastierend auftreten, wie die Skythen und griechischen Priesterinnen der tauridischen Iphigenie, so ist ihr Gegensatz bloß ein Kontrast der Gruppierung, nicht des Charakters. Der gleiche Rhythmus, die gleiche Orchesterbegleitung läßt keine individuelle Charakteristik, läßt das Gefühl: Volksmasse nicht aufkommen. Es gibt keine Überschneidungen der Stimmen, keine Psychologie der Masse. Darum wirken diese Chöre auch nur wie ein einzelnes vervielfältigtes Individuum, nicht wie ein vielfältiges Volk von verschiedenen Menschen, die eine einzige Suggestion, ein ansteckender Instinkt zu einer elementaren Gewalt zusammenballt. Das Wesen der Masse ist Leidenschaftlichkeit, Unbeherrschtheit der Triebe, eine höhere kontagiöse Erregtheit und Reizbarkeit, wie sie der einzelne Mensch nicht kennt. Mozarts Volk im „Idomeneo“ trägt diese Massenseele. Sollen wir es mit einer Formel sagen, so schildert Gluck die Idee der Masse, Mozart ihr Wesen. Gluck bleibt mehr im Geist der Antike, der Racine und Quinault, Mozart nähert sich darin mehr Shakespeare. So tritt eine realistische, fast naturalistische Darstellung der Masse in der Schilderung der Panik am zweiten Aktschluß ein. Formale, schon konventionelle Mittel zur Darstellung der Erregung behält ja auch Mozart bei: die Sechzehntelpassagen der Streicher in Oktaven- und Sextengängen, die kurzen Tremoli, heftig reagierende Bläserschläge dagegen. Diese stehenden Formeln sind bis in die Anfänge der Tonmalerei zurückzuverfolgen, ebenso ist die kanonartige Ablösung der Singstimmen bei Ausrufen des Chores ein alter Gebrauch, der sich in Bachs fugiertem „Kreuziget ihn“ der Matthäuspassion zur Spitze hebt. Was aber bei Mozart trotz der Verwendung der konventio-

nellen Mittel so unerhört neu erscheint, ist die Beseelung dieser Mittel, ihre psychologisch charakterisierende Ausbeutung bis in die letzte Möglichkeit hinein. Die herben, in festen, beinahe skandierenden Rhythmen stilisierten Chöre Glucks erscheinen hier in frei deklamierte Rufe, ja Schreie aufgelöst. Die Dissonanzen werden nicht als bloße Durchgänge gehört, sondern auf ihnen liegt der Hauptakzent. Die langgezogenen Schreie: „Il reo — qual è“ gellen aus entsetzten Herzen auf, sind Schreie einer rasenden Angst, einer wilden Panik. Das folgende gehetzte „corriamo — fuggiamo!“ löst sich in irrende Flucht auf, verschwindet in dem Zittern der Streicher.

Das ist das Italienische im „Idomeneo“: die unmittelbare, affektvolle Sinnlichkeit dieser Musik, das Hineintauchen in die schwelgende, pittoreske Melodik der Leidenschaften. Gluck scheut die Wiederholung der Worte, Mozart sucht sie auf, um ihren Inhalt gesteigert ausleben zu lassen. Wie konnte das Grunderfordernis der musikalischen Anlage der Opera seria, das Chiaroscuro, schöner erfüllt werden als in den reich angewandten Steigerungen und Entspannungen, im Crescendo und Descrescendo, in dem flüssigen Wechsel der Instrumentalfarben? Und wieder dient diese ganze leichtere Technik dazu, die Figuren nervöser, menschlicher zu erfüllen, sie musikalisch zu individualisieren, sie dramatisch beweglicher zu machen, als sie bisher waren. Was sonst der Darsteller tun mußte (und was nur der italienische Darsteller konnte): die schematische Bühnenfigur zum Menschen, wenn auch zum typenhaften Menschen, machen, das hatte hier der Komponist mit viel Glück versucht; und in Ilia, Elektra, den Chören und einigen Stücken auch des Idamantes und Idomeneo mit soviel Glück versucht, daß, nachdem Gluck die Reform zum Dramatisch-Charakteristischen hin gewendet hatte, im „Idomeneo“ der zweite große Schritt zum Realistisch-Psychologischen getan war, dessen Vollendung im „Don Giovanni“ wurde. Und gleich hoch dem „Don Giovanni“ soll Mozart selbst den „Idomeneo“ gehalten haben. (Leitzmann 119.) Was der „Orfeo“ für Gluck, was „Götz von Berlichingen“ für Goethe, das wurde „Idomeneo“ für Mozart. Er entstand im Jahre von Schillers „Räubern“.

Auch für Mozart selbst war der „Idomeneo“ nicht eine gewöhnliche opera seria, zum Karneval bestellt, aufgeführt und dann in die

Vergessenheit gelegt. Er hatte, wie an keiner anderen Oper mehr, am „Idomeneo“ umgearbeitet und umstilisiert, experimentiert. Temperamentvoll und doch umständlich briefwechselt er mit dem Vater darüber, verlangt von Varesco soviel neue Abänderungen, daß dieser empfindlich darüber wird.

III.

Allein wie immer und noch heute blieb der Erfolg der Uraufführung für die Zukunft maßgebend, und diese war nicht sehr glücklich. Was Mozart für seinen neuen, impressionistischen Stil vor allem brauchte, starke künstlerische Persönlichkeiten als Darsteller, das fehlte ihm. Die wichtigsten Partien, Idomeneus und Idamantes, versagten. Ilia, Dorothea Wendling, welche auch als Schauspielerin gefeiert war, mag wohl, wenn man Wielands und anderer Zeitgenossen (Legband 199) Charakteristik von ihr eher glaubt als der Schubarts (Jahn II, 84), am ehesten genügt haben. Elektra war die minder bedeutende, schon kranke Elisabeth Wendling; nur die Nebenfigur des Arbaces hatte der starke Schauspieler Panzacchi, während die Episode des Oberpriesters der Nestor der Bühne, Giovanni Valesi, sang und schon durch seine ehrwürdige Persönlichkeit die Bedeutung seiner Sendung zeigte.

Von der Uraufführung fehlen alle ausführlichen Berichte. Wir wissen nur, daß Mozart selbst sie inszenierte.

Mit dem Ballettmeister und Regisseur Legrand saß er zusammen und besprach die schauspielerische Darstellung der Oper (Br. II, 5). In der Außeninszenierung durch Dekorationen, Kostüme und Masken machte er Konzessionen an die Tradition, in der gesanglich-schauspielerischen Inszenierung, der Innenregie aber überließ er sich voll seinem Sturm-und-Drang-Tempo der gefühlhaften Realität. Es ist keine äußerliche Willkür, wenn Mannstein (136) die vierte Periode seiner Geschichte des Kunstgesanges, die moderne Kunst, von 1780 an zählt, wie auch Iffland und Devrient in dieselbe Zeit den Beginn einer neuen Schauspielkunstperiode setzen. Es war an der Zeit! An Legrand hatte Mozart auch einen modernen, schon mit dem Noverreschen Stil vertrauten Regisseur, der als dramatischer Lehrer in seriösen Rollen einen guten Namen besaß (Legband 179).

Wir sahen, daß der „Idomeneo“ einen neuen Stil des Musik-

dramas bedeutete, dem auch ein neuer Stil der Darstellung entsprechen mußte. Mit seinem wunderbaren Fleiß und Eifer gestaltete der Musikinszenator Mozart diese neue Form, experimentierte und probierte, und wußte, daß er „noch vielle beobachtungen auf dem Theater zu machen“ habe (Br. II, 37), d. h. sein Werk erst aus der Inszenierung heraus endgültig gestalten konnte. Nicht das plaisir physique des bel canto, nicht der Effekt des französischen Pathos, sondern die Naturwahrheit, die Echtheit der dramatischen Seele, die Gefühlsimpression in der Darstellung war sein grundlegender Regieeinfall, sein Inszenierungsprinzip.

Unerhörtes geschah. Im Quartett sollte mehr gesprochen als gesungen werden (vgl. 247 f.), die Rezitative sollten wirklich und natürlich agiert werden, die Partner, ja alle auf der Bühne Anwesenden sollten im stummen Spiel ihr inneres Miterleben zeigen. Das, worauf es Mozart ankam, war das dramatische Ensemblespiel, jene ganz deutlich spürbare Einheitlichkeit aller Darsteller in Ausdruck und Bewegung, jenes Einfühlen der Charaktere ineinander und in den Formcharakter des Inszenators, worin sich die Hand und der Kopf eines künstlerischen Regisseurs zeigt und worin der dem Ensemble eigene Darstellungsstil sich ausprägt.

Daß sich ein Komponist und Regisseur über den Halbgott von Sänger stellte, war damals unerhört. „Ich habe mich bey ihren 2 arien alle mühe gegeben sie recht zu Bedienen“, fertigt Mozart einen Einwurf Raaffs ab (Br. II, 32 f.), „aber was terzetten und Quartetten anbelangt muß man dem Compositeur seinen freyen Willen lassen . . . ich bin noch mit keiner sache in dieser oper so zufrieden gewesen wie mit diesen quartett; und hören sie es nur einmal zusamm, dann werden sie gewis anders reden“. „das quartett, wie öfter ich es mir auf dem Theater fürstelle, wie mehr Effect macht es mir.“ Aus Spielrücksichten kürzte der Autorregisseur auch die Geisterstimme. „Stellen Sie sich das Theater vor. (also den Eindruck der Stimme auf die Akteure) die Stimme muß schreckbar seyn — sie muß eindringen — man muß glauben, es sey wirklich so“ (Br. II, 17). Er sieht die erschreckte Gruppierung des Ensembles vor sich. „Tutti rimagnano attoniti e immobili per lo spavento. Alle erschrocken und ohne Bewegung“, schreibt seine Bühnenanweisung vor. Aber er weiß, daß ein solcher

ganz starker Affekt nur ganz kurz darstellbar und erträglich ist, er fürchtet, daß durch die Länge der Rede deren „Nichtigkeit“ greifbar werde, er fürchtet einen toten Punkt auf der Höhe seiner Inszenierung. Eine Arie oder ein Duett vor dem unbeteiligten Chor empfindet er gleich als „matt und kalt und für die andern acteurs, die so hier stehen müssen, sehr génant“ (Br. II, 7 f.). Welch ein künstlerischer Abstand von jenen Darstellungen, in denen selbst die angesungenen Rollenträger, sehr wenig geniert, ohne jede Teilnahme sich langweilten!

Wohlgelungen war alles Chorische, besonders die Panik im zweiten Finale. „In dieser scene, die (wegen der action und den Gruppen, wie wir sie kürzlich mit le grand verabredet haben) die schönste der ganzen opera seyn wird, wird ein solcher lärm und Confusion auf dem theater seyn“ (Br. II, 9). Das Volk, die Masse, trat als selbständiger dramatischer Faktor auf. Die shakespearische Charakteristik der Massenpsyche wurde aus der Musik heraus darstellerisch durchgeführt. Weder die französischen Doppelreihen von Opernchoristen, noch die den Hintergrund füllende Staffage der italienischen Chöre war in diesem Drama möglich. Darum teilte und stellte Mozart mit Le Grand den Chor in Gruppen, bewegte diese in Aktion, Lärm und Konfusion durcheinander und gewann so den aufregenden Eindruck der Masse. Nicht mehr einheitlich stilisierter Körper war dieser Chor, sondern die in ihre individuellen Bestandteile aufgelöste Masse, wie sie die Bühne Shakespeares darstellte, wie sie der Sturm und Drang erstrebte, wie sie der Inszenator Goethe vollendete. Daß diese Gruppen sich in rhythmischen Gängen und Gesten bewegten, sich mit der Musik ineinander vereinigten und wieder lösten, ist uns damit bewiesen, daß ein Ballettmeister sie einstudierte, und daß die Musik die darstellerischen Gebärden des Entsetzens mit zuckenden Bläserschlägen und den Lauf der Fliehenden mit triolenhaft abgebrochenen Zwölf-Achtel-Figuren an die Gebärde der Musik bindet. Es versteht sich von selbst, daß, wenn an der wichtigsten Stelle der Oper das Volk als Masse behandelt und in Gruppen individualisiert erscheint, es ein grober Stilbruch wäre, dieses selbe Volk in den anderen Szenen der Oper nach der Tradition in Reihen aufzustellen. Wir müssen deshalb an der zweiten wichtigen Stelle, wo das Volk das Gelübde des Ido-

meneus hört und erstarrt, ebenfalls eine weitgeteilte Gruppierung annehmen. Daß Mozart an diese beim Komponieren dachte, beweisen uns die kanonartigen Einsätze der Chorstimmen (Part. 260, 266), die nur als Ausrufe verschiedener Gruppen gehört und gesehen sein können. Zur Gewißheit hebt sich aber unsere Vermutung, wenn es am Schluß dieses Adagiosatzes (Nr. 24) heißt: partono tutti dolenti, alle gehen traurig ab, und ein noch sechsaktiges Nachspiel mit einer wunderbaren Crescendo-Fermate als Abschluß folgt. Dieser traurige Abgang k a n n einfach — man denke nur psychologisch und musikalisch! — nur in einer gewissen Aufgelöstheit der Masse erfolgen.

Die Zeichnung der Chorgruppen geht bis zur Ständecharakterisierung. Idomeneus kommt zu seinem Volk, das ihn um das Opfer drängt; der Marsch Nr. 23 begleitet den Einzug. Begleitet? Nein, die Musik macht ihn. Erst ein prächtiges Maestoso in C mit Pauken, Hörnern und Trompeten zum Einzug des Königs mit seinem Gefolge. Eine Generalpause. Idomeneus besteigt den Thron und setzt sich. Ein tiefes, weiches Largo auf As in Holzbläsern und Streichern führt die Priester ein. Ein schwirrendes Allegro der Geigen, von B-Dur nach G-Dur sich reißend, drängt das Volk nach. Und als Vertreter dieses Volkes, von seiner ungeduldigen, jetzt auch von den Bläsern gestützten Figur umschwärmt, redet der Oberpriester den König an. Ihn unterbricht immer wieder die beistimmende Unruhe des Volkes. Wo gab es je vorher solch differenzierte Charakteristik, je solche scharf individualisierte und disziplinierte Massenregie?

Daß alle die mythologischen Wunder, die der Gesang erwähnt, im ersten, noch französischen Finale, auch aus dem Meere aufstiegen und die Pantomime mitmachten, ist mir sehr glaublich und wahrscheinlich. Durch sie wurde das Schlußtableau dann eine echte Ballettapotheose. Ein echtes pantomimisches Chorfinale ist endlich der gänzliche Abschluß der Oper, wo die Partitur zwar keine Bühnenanweisungen zeigt, aber das Textbuch noch vorschreibt: „Segue l'incoronazione d'Idamante, che s'eseguisce in pantomima, ed il Coro, che si canta durante l'incoronazione, ed il Ballo. Es folgt Idamantes' Krönung, welche pantomimisch während des Chors vorgestellt wird, dazu Ballett.“

Da in dieser Oper, wie in keiner anderen Mozarts, die Masse

als selbständig handelnder Faktor auftritt, so ist deren Inszenierung für den Darstellungsstil des ganzen Werkes maßgebend gewesen. Weil nun die Masse durch eine, im Riemannschen Sinn objektivierende, will sagen dramatisch-epische Musik geschildert werden muß, so ist auch hieraus die bei Mozart sonst unbekannte Stärke des Orchesters und dessen tonmalerischer Realismus zu erklären (Riemann, Grundlinien 25 f.). Diese Stärke des Orchesters mit seinen 8—10 Bläserpartien, seinem Überfluß an Figurationen und Klangmalerei, wie Mozart sie später nie wieder verschwendet, mit seiner differenzierten Stimmführung und impressionistischen Dynamik bedingt auch in den Solopartien einen stärkeren Realismus der Darstellung als wir ihn von der Opera seria sonst kennen. In der Tat zeigen die häufigen und plötzlichen Tempowechsel und Fermaten nach den Erfordernissen der Deklamation, besonders in den Partien des Idamantes und der Elektra, die nervösen plötzlichen Forte- und Sforzandoausbrüche, die gewaltig ausladenden Leidenschaften, die bis zur Tonmalerei der imaginären, zischenden Schlangen in der Elektraarie sich steigern, den Sturm und Drang, das Shakespearehafte auch in der Darstellung als gewollt an, wie die wunderbare Innigkeit der Iliaarie und ihres Duetts mit Idamantes, das bis zum „Don Giovanni" hindeutende Quartett, sich gesanglich und darstellerisch in Empfindung, ja Empfindsamkeit nur so auflösen mußten. Auf der anderen Seite aber wachte die strenge Etikette der Hofoper darüber, daß die Leidenschaften wohl gezügelt blieben. Wo man principessa zur Geliebten, signor zum König sagte, sich als vasallo und suditto erklärte, wo Vater und Sohn sich als König und Kronprinz geben mußten, da konnte die Darstellung gar nichts anderes tun, als in den Regeln der Höfischkeit bleiben. Das Prinzip der Diskretion und der fallenden Pointe beherrschte auch diese opera seria. Durch diese Bändigung der Leidenschaften aber, durch die höfische Abtönung, wurde das nötige Chiaroscuro auch darstellerisch auf der Bühne gegeben (vgl. auch Jahn II, 428).

So war das Resultat dieser zwei Grundströmungen in der Inszenierungsseele Mozarts ein leidenschaftlich-realistischer Affektstil, von höfischen Formen gebändigt und in romantisiertes Rokoko stilisiert.

Die Dekorationen entwarf der Hofmaler des Kurfürsten,

Lorenzo, aus der heute noch wirkenden Theaterfamilie Quaglio. Bühnenskizzen von ihm sollen im Münchner Kupferstichkabinett sein, allein die Leitung desselben, die sich dankenswert für mich bemühte, fand nichts. Aus den Briefen der Mozarts erfahren wir (Br. II, 7, IV, 165 u. 413), daß Quaglio auf die Logik der Dekorationen hielt; aus Wielands Verspottung seiner armesdicken gemalten Sonnenstrahlen müssen wir auf barocken Stil in ihrer Ausführung schließen. Die acht Schauplätze, welche „Idomeneo" verlangt, sind die typischen Dekorationen der opera seria. Zwei Innenräume, die Gemächer Ilias und des Königs, waren sicherlich die bekannten weiträumigen Opernhallen, aus ein bis zwei Bogen und dem Prospekt bestehend. Die Meeresküste und der Hafen von Kydonia waren die typischen Meeresbilder der Barockbühne, mit Schiffen, aus der Versenkung steigenden Nymphen und Tritonen, Neptun und dem Seeungeheuer, mit Sturmwellen und ruhiger See praktikabel ausgestattet. Für Mozarts Prinzip der Affektmalerei und Diskretion ist es uns bemerkenswert, daß in seiner Musik weder eine Anspielung auf Neptun noch auf das Ungeheuer vorkommt, sondern daß nur deren seelische Wirkung auf das Volk, die Affekte, ausgedrückt sind. Der königliche Garten war wohl im Bibbienastil, der Platz vor dem Palast und vor dem Poseidontempel mit der Poseidonstatue mußten etwas zu gleichartig hintereinander wirken.

Die Kostüme waren wahrscheinlich schon durch die Sturm- und-Drangreform nach „Götz" und „Ariadne" klassizistisch gestaltet, doch unterschieden sie, wie die nicht nationalisierende Musik, kaum Kretenser, Trojaner und Argiver. Sicherlich aber waren sie als Kostüme eines prunkvollen Hofes glänzend und reich.

Es ist wahr: Das Werk ist zwiespältig wie jede Erstgeburt einer neuen großen Epoche. Es ist zwiespältig, wie sein zeitgenössisches Gegenstück in der Dichtung, „Die Räuber". Es wirkte zwiespältig wie diese, denn es war auch in Mozarts Inszenierung groß und neu. — Was aber sprach die angebliche Stimme des Volkes, die Gottesstimme der Presse? Rudhardt (168) fand nur eine einzige kurze Notiz in den „Münchener Staatsgelehrten und vermischten Nachrichten" von 1781, Nr. 19; eine kurze Notiz, daß „am 29. abgewichenen Monats (Januar) zum 1. Male die Oper «Idomeneo» aufgeführt wurde. Verfassung, Musik und Übersetzung sind Geburten

von Salzburg. Die Dekorationen waren Meisterstücke unseres berühmten Lorenz Quaglio". Die Geburten aus der Hanswurst-Stadt Salzburg leben heute noch. Nach den Meisterstücken unseres Quaglio (wenn der Philister sagt: unser..., dann gehört der Betreffende meistens auch schon ihm!) forschte ich vergebens.

IV.

Wir stehen jetzt vor der Aufgabe, eine Aufführung von Mozarts „Idomeneus, König von Kreta" herauszubringen. Wie wird sie zu leisten sein? Es ist selbstverständlich, daß Mozarts Partitur von jeder modernisierenden Überarbeitung freizubleiben hat. Keine Note darf geändert werden. Worauf sich die Auslegung des Werkes für die moderne Bühne einzig erstrecken darf, ist eine dramaturgische Einrichtung und logische Inszenierung, die die heute noch lebendigen Inhalte des Werkes herausholt.

Wenn wir uns fragen, welches Element des Idomeneodramas der modernen Empfindung am nächsten liegt, so kann die Antwort nur lauten: das psychologische, shakespearehafte Sturm-und-Drangtum. Denn das Barock-Höfische ist uns schon historisch, ist uns künstlerisch fremd geworden. Unsere Einrichtung wird also alles Rationalistische und Psychologische, das die Oper in Fülle enthält, herausholen und den Stil der Aufführung auf das leidenschaftliche Gemälde der Seelen einstellen. Mithin wird der Hofton wie das göttliche Eingreifen nur in zweiter Stellung als Stimmungselement und Milieuton, als Dämpfung zur Mozartschen Diskretion, über dem Ganzen schwingen dürfen. Wenn Jahn (II, 428 f.) erkennt, daß „die Handlung an so schwachen Fäden hängt, daß sie trotz starker Leidenschaften, welche sie in Bewegung setzt, kein lebhaftes und gleichmäßig fortschreitendes Interesse erweckt", so muß unsere dramaturgische Bearbeitung diesen Fehler zu mildern, wenn nicht aufzuheben suchen. Denn gleichmäßig fortschreitendes Interesse ist eine Grundbedingung auch des musikalischen Dramas. Wir können hier, bei aller Pietät gegen Varesco, Mozart selbst zum Zeugen unseres Rechtes rufen, der mit dem Buche sehr unzufrieden war, mannigfache Änderungen schon für die Uraufführung verlangte, solche selbst vornahm und für die Wiener Aufführung von 1786 eine tiefgreifende dramaturgische Umarbeitung machte. Diese Wiener Fassung, die

vor allem Anderen die redseligen Weiterungen Varescos kürzte, sie dramatisch schärfte und ausstraffte, legen wir unserer Inszenierung zugrunde. Ihre Abweichungen von der Münchener Fassung sind bei Rietz und bei Jahn (II, 560 ff.) deutlich zusammengestellt.

Dann nehmen wir das Libretto in die Hand. Wir entdecken, daß die Schwäche der Handlung von einem Bruch in der dramaturgischen Ökonomie veranlaßt ist. Das Hauptmotiv: der innere Kampf des Idomeneo zwischen Vaterliebe und Gelübdepflicht ist durch mehrere Nebenhandlungen: die Entwicklung der Liebe zwischen Ilia und Idamantes, die Befreiung der Trojaner, die Eifersucht Elektras, das Ungeheuer und seine Pest, den Volksaufstand, durchbrochen und abgeschwächt. Es gilt darum, zuvörderst die Haupthandlung herauszuschälen und die Nebenhandlungen, da wir sie ja doch nicht auslöschen können, ohne der Partitur Gewalt anzutun, an jene eng anzuschließen.

Das Meerungeheuer, das bei Varesco-Mozart plötzlich und unmotiviert als Maschineneffekt erst am Schluß des zweiten Aktes erscheint, lastet in unserer Bearbeitung schon von Anfang an als Poseidons Strafe auf Kreta. Es kam mit Elektra, der Muttermörderin, ins Land. Gebete und Opfer halfen nichts. So ist die dumpfe, schwere Stimmung, die die opera seria als Schicksalsdrama verlangt, von Anfang an angeschlagen, von Anfang an auch das Volk als leidender Held des Dramas in das Gegenspiel eingesetzt. Idamantes glaubt dadurch, daß er den gefangenen Trojanern die Freiheit schenkt, die Insel von der Plage zu erlösen und den Gott zu versöhnen. Vergebens! Das Ungeheuer vernichtet die Flotte der Kretenser, die eben von Troja her naht, es verschont Idomeneus erst dann, als er ihm, dem Werkzeug Poseidons, den ersten Menschen zu opfern verspricht, der ihm begegnet. So ist das tragische Gelübde an das Ungeheuer des Meergottes gebunden. Dieser Mensch aber ist Idamantes. Nun kann die Handlung, wie bei Varesco-Mozart, weitergehen, bloß mit kleinen, der neuen Exposition entsprechenden Änderungen die Motive enger verknüpfend, begründend und vertiefend. Nach dem Quartett Nr. 21 und dem folgenden Abgangsrezitativ lasse ich — als einzige Umstellung in der ganzen Oper — für die in der Wiener Fassung schon gestrichene Szene und Arie des Arbaces die Szene und Arie der Elektra Nr. 29 eintreten. In

der Tempelszene, wo sie jetzt steht, ist diese Arie unnatürlich, selbst wenn man, wie es Mozart machte, alle bis auf Elektra abgehen ließe und nach der Arie, dem Vorschlag von Rietz folgend, eine Verwandlung zum Inneren des Tempels für die Krönung einrichtete. Wenn ich endlich die allzu üppig wuchernde Mythologie des Textes einschränkte, so tat ich dies mit Rücksicht auf die Allgemeinverständlichkeit der Oper, da unser heutiges Theater ja nicht mehr die Bühne einer geschlossenen gebildeten Gesellschaft, sondern das Theater eines sehr gemischten Publikums ist.

Mit wenigen Änderungen erreichen wir durch eine solche dramaturgische Einrichtung größere Straffheit und Motiviertheit der Handlung, Einheitlichkeit und Steigerung des Interesses, ohne die Musik zu berühren. Und das ist ja die Hauptsache.

V.

Das andere wichtige Mittel zur Erreichung jener Einheitlichkeit ist die logische Inszenierung unserer neuen Einrichtung. Die erste Frage ist die nach der Besetzung. Idomeneo ist Heldentenor mit Koloraturgesang. Nur eine Bühne, die über einen solchen italienisch ausgebildeten Sänger, der auch ein reifer, denkender Schauspieler ist, verfügt, kann sich mithin an das Werk wagen. Idamantes, die Kastratenpartie, gehört der Altistin. Ilia ist von der zartesten jugendlichen Sängerin zu spielen, die eine innige Weiblichkeit und sinnliche Keuschheit in Stimme und Spiel birgt. Elektra, die schärfste und stärkste Persönlichkeit der Oper, teilen wir jener Sängerin zu, die die Elektra Richard Straußens und die Vitellia Mozarts zu erfassen, zu erleben, darzustellen und — zu singen vermag. „Die Rolle des Vertrauten, Arbaces, war, wie in der dramatischen, so in der musikalischen Behandlung nur dazu bestimmt, Lücken auszufüllen; sie sollte nicht selbständig hervortreten, sondern als Folie für die Hauptpersonen dienen, sie war ein Hauptmittel, um jenes Chiaroscuro hervorzubringen, das als ein so wesentliches Erfordernis der szenischen Wirkung galt" (Jahn II, 455). Eine sehr heikle Rolle! Chargen zu spielen ist das schwerste Fach. Der „epigrammatische Charakter" der Rollen (Hagemann, Der Mime 91 f.) erfordert den intensivsten Menschendarsteller. Arbaces deshalb vom Heldenbariton singen zu lassen, wäre aber verkehrt. Die Wotane sind meistens

alles eher als diskrete epigrammatische Schauspieler, die das Chiaroscuro erzeugen und innehalten können. Ein zweiter Bariton oder Bassist mit taktvoller Einfühlungsgabe ist der gesuchte Darsteller. Dagegen ist für die kurze, aber übermenschlich große Partie des Oberpriesters, der die Katastrophe des Dramas zusammenfaßt, als Anwalt des Volkes und der Götter den König zum Geständnis und zum Opfer zwingt, keine Persönlichkeit zu groß und zu stark. Hier ist kein Stimmfach maßgebend, sondern einzig und allein die Persönlichkeit. In der Uraufführung war es der ehrwürdige, berühmte Tenorist Valesi, in späteren Aufführungen der Bassist. Wir folgen hier dem ersten Beispiel, bedenken, daß auch der Sprecher in der „Zauberflöte", Froh und Fafner im „Rheingold" von ersten Fächern dargestellt werden, und überweisen dem geeignetsten Sänger, ob er nun Heldentenor, erster Bariton oder lyrischer Baß ist, die Partie. Der Stimmumfang f—g^1, aber meist in der Quinte auf f—c^1 liegend, kann punktiert werden. Für die „Stimme" gilt derselbe Grundsatz. Auch im Parsifal dünkte sich im analogen Fall des Orakels eine Schumann-Heink nicht zu wertvoll, einen einzigen Satz als Aufgabe zu haben. Die satteste, sonorste Bariton- oder Baßstimme wird auch beim besten Vortrag immer noch einige Linien unter die Notwendigkeit reichen. Wir sehen also, daß für die Besetzung dieser Oper kein Fach, sondern nur Persönlichkeit maßgebend zu sein hat. Singen können müssen ja alle Sänger. Oder nicht?

„Idomeneo" ist aus der Schule Jomelli und Gluck, aus dem Prinzip der Affektenlehre komponiert, was besagen will, daß schlechthin Alles vom Komponisten als Ausdruck einer Empfindung oder Leidenschaft gefühlt und dargestellt ist. Diese volle Hingabe, ja ich möchte sagen Auflösung der Menschen in das sie beherrschende Gefühl, dieses von e i n e r Empfindung volle Herz, läßt uns den I m p r e s s i o n i s m u s als das für uns grundlegende Inszenierungsprinzip erkennen.

Der Impressionismus deutet sich uns als die moderne Stufe jener Empfindsamkeit, die im Sturm und Drang als seelische Bewußtseinslage auch die Bühne beherrschte. Die Hingabe an alle seelischen Eindrücke, der „Pantheismus des Lebensgefühls" (Nohl 26 f.) entspricht auch durchaus dem Rutzschen Typus I, dem dieses Mozartsche Werk angehört. Die Grundhaltung der Darsteller wird

darum weich, grazil, hingegeben, mit gelösten Gliedern sein. Die flackernden Wechsel zwischen forte und piano heben sich scharf, nervös voneinander ab, die Tempi und ihr häufiger Wechsel fließen aus der Reizsamkeit des Gefühls. Durch die impressionistisch ungeschminkte Wiedergabe der Affekte erhält die psychologische Seite der Darstellung jenen pointillistischen Charakter, der durchaus realistisch ist und dennoch den Eindruck einer weitgehenden Stilisierung macht. Die Stimmung der einzelnen Szenen ist in sich geschlossen und von einem einzigen Gefühlsstrom getragen. Auch dies entspricht der alten und modernen Auffassung der Impression.

In der Darstellung selbst legen wir allen Wert auf sinnliche Ausdrucksfähigkeit und szenischen Takt. Da sich die Individualität der Darsteller nicht selbst betont, sondern nur als verkörpertes Gefühl gibt, so gewinnen die Charaktere auch jenes Typische, Symbolische, das sie zu echten Geschöpfen der Musik, der Oper Mozarts macht. Es sind Menschen mit der Seele und den Leiden der Wertherzeit, die vor uns stehen. Jetzt wird es auch klar, warum die Besetzung so viel auf die Eignung der Persönlichkeit hielt. Denn wie kann eine Darstellerin, deren Wesen nicht jene süße Passivität der Ilia erfüllen kann, diese Ilia darstellen, die nichts als Hingegebenheit sein will? Wie ein Darsteller, dem eine gewisse Düsterkeit, ein gewisser Skeptizismus nicht im Blute liegt, jene dunkle Seelenqual des Idomeneo sein? Wie kann eine harte, helle Persönlichkeit die süße Melancholie des Idamantes erleben, wie eine Sängerin ohne Dämonie und Galle sich als die infernalische Begierde der Elektra fühlen? Wenn Shakespeares Menschen, nach Herman Grimms Wort, ihre Leidenschaften wie Uhrwerke ablaufen lassen, so gilt sein Bild verdoppelt für uns. Nicht Menschen, die Gefühle h a b e n , sind darzustellen, sondern Menschen, die Gefühle s i n d. Solche Menschen aber kann man nicht spielen; man kann sie nur sein.

So zerfließen also die Charaktere im Gefühl? Nein. Sie beherrscht als Bändigung die Sitte. Denn hierin sind sie Kinder Metastasios. Wenn wir auch die höfische Etikette des 18. Jahrhunderts ablegen, so ist der Ton, in dem die dramatis personae miteinander zu verkehren haben, allzu bestimmt, um die Gefühle ins Überschwengliche ausarten zu lassen. Die Lebensformen geben den Charakteren ihre (typische) Realität. Diese Formen rücken das Verstandeszentrum

immer zwei Linien über das Gefühlszentrum hinauf, und die Leidenschaften erscheinen, je nach der Situation, ungebärdig losbrechend (die Monologe der Ilia, Elektra, des Idomeneo und Idamantes) oder durch die Rücksicht auf anwesende Partner unterdrückt und nur zeitweilig aufflatternd. (Alle Ensembleszenen.) Die Affektausbrüche im forte, sofort von einem beherrschten piano gebändigt, legen auch uns das Prinzip der Diskretion und der fallenden Pointe auf. Hierdurch erlangen wir unser darstellerisches Chiaroscuro. Es tritt bei uns für die äußerliche höfische Etikette jetzt der mehr gefühlsmäßige szenische Takt ein und steigert durch seine Hemmungen die Ausdruckskraft der Affekte. Daß wir, wie es auch Mozart und Legrand taten, an der Standortetechnik festhalten, versteht sich von selbst. Auch in den Chorszenen folgen wir der ersten Inszenierung, nur suchen wir den impressionistischen Charakter hier zu finden, indem wir unsere Gruppen weniger auf die Winckelmann-Noverresche plastische Linie einstellen; wir verfahren vielmehr realistischer und suchen, bei aller Bewegung in Gruppen, die Einheitlichkeit des Volkes durch Stellung und Geste zu bezeichnen und mehr die Wirkung der gegliederten Masse als einzelner individualisierter Gruppen zu erzielen.

Dem impressionistischen Spiel muß auch seine Umwelt, sein Milieu entsprechen. Vorerst haben Maske und Kostüm in symbolisch wirkender, lebhafter Farbigkeit zu erscheinen. In unserem historischen Zeitalter kann Kreta kein kaiserliches Rom, ja nicht einmal ein Winckelmannsches Athen mehr sein. Glücklicherweise läßt sich unsere historische Forschung sehr gut bühnlich anwenden. Denn keine antike Kunst steht unseren Modernen näher als die kretisch-mykenische. Deren Masken sind bei allem Typismus von einer unglaublichen Realistik und machen durchaus den Eindruck impressionistischer Porträtskizzen. Impressionistisch gibt sich auch ihre Auffassung der Bewegung und Ornamente (v. Lichtenberg, Bilder). Die Gesichter werden wir, im Gegensatz zum 18. Jahrhundert, möglichst ausdrucksvoll mit sorgfältiger Auszeichnung aller mimischen Muskeln schminken, die Frauenfrisuren in Strähne und Zöpfe geordnet, die Männerfrisuren kurz gehalten anordnen. Die Griechin Elektra und die Troerin Ilia unterscheiden sich bei uns schon durch die Haartracht und Gesichtsmaske. Wir halten uns

im Schnitt an das griechische Kostüm und lassen nur Ilia und die troischen Frauen weicher und bunter, eben kleinasiatisch, gehen. Alle Kostüme aber sind historisch und musikalisch den reichen Farben der Zeit und des Orchesters entsprechend farbenfreudig und stark ornamentiert.

Auch im Dekorativen kommt die Geschichte unserer Auffassung entgegen. Die kretisch-mykenische Kultur war baukünstlerisch sehr hochstehend, ja raffiniert (v. Lichtenberg 25 ff.). Wir können also hier ebenfalls das impressionistisch-koloristische Prinzip walten lassen. In der Grundrißgestaltung müssen wir bedenken, daß jeder Akt mehrere Szenerien verlangt, von denen zwei ganz rasche Verwandlungen mit Musik erfordern. Wir müssen also auf technische Einfachheit hinarbeiten, was für unsere Normalbühne besagen will, daß wir möglichst wenig Plastik verwenden dürfen. Auch hierin werden wir zur Farbe als dem herrschenden Faktor gedrängt. Die erste Dekoration: Gemach der Ilia, ist für die dort vorgehende Handlung unmöglich. Weder Idamantes noch gar der Chor der gefesselten Trojaner kann so ohne weiteres in das Mädchenzimmer eingehen. Wir müssen also einen neutralen Innenraum suchen und halten uns an die Bühnenanweisung: „Im Hintergrunde eine Gallerie". Was hindert uns, diese Gallerie vorzulegen, also eine kurze Dekoration zu stellen, hinter der der praktikable Aufbau zum zweiten Bild, zur Meeresküste, schon steht? Wir nehmen eine Art Atrium an, vorne ein freier Raum mit einem rechteckigen Impluvium in der Mitte, hinter diesem ein Peristyl. Den Vorraum bilden zwei halbplastische Säulen. Alles Mauerwerk, alle Säulen sind in reichen Farben bemalt, aus denen besonders blauer Glasfluß und Alabaster hervorleuchten (v. Lichtenberg 26).

Das zweite und vierte Bild ist die Meeresküste. Sie muß uns Sturm, Meeresruhe und das scheiternde Schiff im ersten Akt, im zweiten Akt (denn wir wollen statt des immer nur schwach abweichenden Hafens lieber die künstlerisch ehrliche Wiederholung des ersten Seebildes stellen) das abfahrtbereite, dann im Blitz aufbrennende Schiff, Sturm und Seeungeheuer zeigen.

Wie lösen wir aber diese Probleme in e i n e m Bild, ohne in kitschige Maschineneffekte zu verfallen? Ich denke, indem wir das Meer möglichst nur in einem schmalen Ausschnitt zeigen. Zu diesem

Zweck nehmen wir eine Steilküste an. Zwischen zwei riesigen, die Bühnenbreite und -höhe ausfüllenden Felsen im Relief öffnet sich ein schmaler Zugang zur See, die nur durch diesen sichtbar ist. Auf dem schmalen Streif des Meeres sehen wir die Elementarereignisse sich abspielen. Der geringe Umfang der sichtbaren See gestattet uns das pneumatische Wellentuch anzuwenden, um Sturm und Ruhe des Wassers in allen Übergängen zwanglos herstellen zu können. Wir brauchen keine Schiffsattrappen auf See, sondern lassen nur den Bug des landenden und das Heck des ausfahrenden Schiffes, dies aber in möglichster Wucht und Größe, auf der Wellenmaschine schaukeln. Den Schiffbruch deuten angeschwemmte Trümmer an. Das Untier verkündigt sich durch Dampf und Feuerstrahlen und erhebt erst vor dem Fallen des Vorhangs seine riesige, scheusälige Kopfsilhouette hinter dem Engpaß, und legt sich schwer auf den Strand. Man muß fühlen, daß hier das Unheil wacht und nimmer weichen will. Die Nymphen auf See im ersten Finale sind in perspektivischer Ferne spielende Kinder.

Das Gemach des Königs im zweiten Akt ist intim, aber voll reicher Ornamentenpracht. Der Garten des dritten Aktes klein und lauschig, voll Blumen und blühender Hecken. Der Platz vor dem Palast wird zu einer offenen Halle, die eine Balustrade im Hintergrund abschließt, zu deren Füßen die Stadt am Meere weithin sichtbar liegt. Das „Blick um dich, König!“ des Oberpriesters gewinnt nun seinen vollen symbolischen Wert. Denn in der Stadt und auf dem Meer, nicht auf dem Palastplatz, lauert das Unglück des Volkes, nur im Palast aber, und nicht auf dem Markt, kann der König beichten. Hier wird auch der Chor sofort als Abordnung des Volkes, nicht aber als das Volk selbst, das in seiner vollen Massenhaftigkeit niemals bühnenmöglich ist, empfunden. Statt der äußeren Tempelansicht ist für die Opferszene das Tempelinnere mit Opferaltar und Statue gewählt, weil nur im geschlossenen Tempelraum das Mystische der „Stimme“ in seiner ganzen Schauerlichkeit zur Geltung kommen und weil nur im Innenraum die Beleuchtung für die heilige Stimmung die nötige Stütze schaffen kann.

Ja, endlich die Beleuchtung! Sie ist ein Hauptfaktor der impressionistischen Inszenierung, sie hebt und versenkt das Wesentliche und Unwesentliche ins Rembrandtsche Helldunkel, sie bringt die

dekorative Stimmung. Nach der trüben Tageshelle der ersten Szene kommt ein Wettersturm mit ziehenden Wolken zur Landung des Idomeneo, leuchtet helle Sonne dem Dankopfer im ersten Finale. Der vornehmen, stillen Dämmerung des Königsgemachs folgt am Meer eine helle, heitere Abendstimmung zur Abfahrt, die sich in ein tobendes Nachtgewitter mit Blitzeinschlag und Donner verwandelt. Das Ungeheuer dampft schwarz in schwarzer Nacht gegen den brauenden, wolkenzerfetzten Himmel. Und dann — welch ein Gegenstück! — das Licht im Garten. Ein strahlender Morgen webt sonnig über spielenden Baumschatten, Blüten und Blumen leuchten in verlorenen Strahlen. Dann die Halle. Hinter ihrem drückenden Helldunkel liegt in schwüler Glut Stadt und Meer, von einem kranken Licht fiebernd bedrückt. Den dämmrigen Tempel Poseidons erhellen dampfende Opferbecken und viele Fackeln. Sobald aber die Stimme einsetzt, füllt ein blaues Dunkel die Bühne, aus dem nur die Statue in einem leisen, magischen, blauen Halbton herausleuchtet. Zur Krönung endlich blinken volle gelbe Strahlenbündel von allen verfügbaren offenen Lichtern in die helle, blauweiße Stimmung des Tempels.

VI.

Einprägsam treiben die wechselnden Bilder vorüber. Sie weben das lebendige Kleid zur Gottheit der Mozartschen Musik. Für Prunk und Pracht geben wir Farbe und Licht, für Pathos und Etikette Leidenschaft und Takt, für Phantastik und Redseligkeit Wahrheit und Knappheit. So spielen wir keine Prunkoper des Hofes, sondern die opera seria des Musikdramatikers Mozart.

DAS SINGSPIEL „DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL“

I.

Wenn Singspiel bloß eine deutsche Übersetzung von Operette sein soll, so will uns Mozarts „Entführung“ in diesem Begriff nicht recht heimisch werden. Doch im Sinne Wielands mag sie ein Singspiel sein, welches, wie wir sahen (209f.), dem Dichter der „Alceste“ aus dem Grunde eines musikhaften Stoffes von musikträchtigen Cha-

rakteren erwachsen und diese Charaktere in möglichst gerader episodenloser Handlung mehr in innerer Bewegung als in äußerer Aktion gestalten soll. Sein Ziel sei: Rührung des Herzens.

Alle diese Forderungen erfüllt das Buch Bretzner-Stephanie-Mozarts. Episodenlos, nur der Handlung des Titels dienend, ist die einfache Fabel. Die Charaktere sind die simplen Typen der Volkskomödie. Die gefangene sentimentale Geliebte und ihre resolute kecke Zofe, der seine Geliebte suchende und befreiende, edle — ich hätte beinahe gesagt: Prinz, sein komischer, etwas ängstlicher Diener — sind sie uns nicht wohlbekannt aus den Mimen aller Zeiten und Länder? Der Tyrann, der die Geliebte festhält und mit seiner Liebe quält, ist zwar kein Zauberer, aber doch aus der Gegend von 1001 Nacht, sein blutlüsterner, tölpischer Haremsaufseher aber ist geradezu aus den Zauberhauptaktionen herübergenommen.

Und dennoch hat dieses Buch seine Eigenart, die es ganz mozartisch macht: es faßt die dramaturgischen Quintessenzen aller Operngattungen zusammen, um ein Neues zu schaffen. Die Handlung: Der spanische Edelmann Belmonte Lostados entführt seine ihm von Seeräubern geraubte Braut Constanze, welche die Räuber samt ihrer Zofe, der Engländerin Blonde, und seinem Diener Pedrillo dem türkischen Bassa Selim verkauft hatten, aus dem Serail, dem Harem des Bassa; die Flucht aber wird von dem wegen Blonde eifersüchtigen Haremsaufseher Osmin entdeckt, die Flüchtigen werden wieder eingebracht. Bis hierher ist die Handlung die gewöhnliche Opernhandlung. Jetzt aber wendet sie sich hoch ins Ethische. Obwohl nämlich Selim in Belmonte den Sohn seines Todfeindes entdeckt, der ihn aus der Heimat verstoßen und zum Renegaten gemacht hat, verzeiht er ihm und entläßt die Christen in ihr Christenland.

Die Türken waren seit dem 15. Jahrhundert beliebte Bühnenfiguren und wurden in ihren, dem guten Europäer fremden Gebräuchen: dem Weinverbot und der Vielweiberei, verspottet. Zu dem Spott kam noch der beißende Haß der oft Besiegten. Die Türken, besonders ihre Sultane, wurden als wollüstige Tyrannen den Völkern Europas zum angenehmen Grauen dargestellt. Im Dreißigjährigen Krieg erschütterten die Tyrannendramen, in denen die gequälte Menschheit ihr Kriegsmartyrium auskeuchte, die Bühnen mit Will-

kür, Grausamkeit und Brunst (Scherer 390). Seit dem Mittelalter war Mahomet (und mit ihm waren es die Herrscher der muselmanischen Reiche) ein launischer Tyrann, „Ehrgeiz und die durch eine fabelhafte Manneskraft gesteigerte Fleischeslust sind seine einzigen Triebfedern gewesen“ (Minor, Mahomet 4). Nicht nur in den blutrünstigen Tyrannendramen der Haupt- und Staatsaktionen, sondern auch in der Oper, die freilich im 17. Jahrhundert stofflich und dramaturgisch Haupt- und Staatsaktion war, wüsteten die Türkensultane mit Blut und Weibesliebe. Als Wien 1683 von der zweiten Türkenbelagerung befreit wurde, gab es zahllose Jubel- und (natürlich!) Spottgedichte, Dramen und Opern in deutscher, lateinischer und italienischer Sprache (Gaedertz 81 f.). Die Hamburger Oper brachte in Bostels „Cara Mustapha“ schon Osmins Ahnen: „Barac, des Großveziers kurzweiliger Diener“, eine Hanswurstfigur, deren Typus Barthold Feind damals geradezu als „Mimus oder die sogenannte lustige Person“ ansprach (Schletterer 87). Letzten Endes sind auch diese Dramen, wo die Helden zum Abfall vom Christentum, die Heldinnen zu Geliebten der Muselmanen gezwungen werden sollen, den christologischen Märtyrermimen (Reich 83 ff.) nahe verwandt, wenn sie nicht gar, wie alle Haupt- und Staatsaktionen, von ihnen abstammen. Daß die gefangenen und gemarterten Europäer meist Spanier waren, lag vielleicht daran, daß die Spanier am längsten unter muselmanischer Herrschaft standen, vielleicht auch am literarisch-theatralischen Einfluß (Romanzen, Calderon). Jedenfalls heißt auch im „Cara Mustapha“ von 1685 das gefangene Liebespaar Don Gasparo und Donna Manuela (Schletterer 203). In einer opera semiseria endlich, in Martinelli-Jomellis „Schiava liberata“ (1768) findet Preibisch (29) das direkte Vorbild zur „Entführung“ in der Spanierin Dorimene, ihrem Erretter Don Garcia und dem Sultanssohn Selim; auch ein heiteres Liebespaar, Zofe und Diener, und die Osminfigur Albumazars finden wir darin. Noch näher greift die englische Operette „The sultan or a peep into seraglio“ (Preibisch 37 ff.) mit Elmira und der Engländerin Roxolane, die ihr Gegenspiel mit dem Haremswächter Osmin hat. Die opéra comique endlich bringt mit Chamforts „Der Kaufmann von Smyrna“ (Preibisch 45 f.) denselben Stoffkreis herbei, und diese Operette wurde von Schwan ins Deutsche übersetzt, von Vogler und Stegmann vertont; sie war

Mozart vielleicht bekannt. Endlich waren Entführungsstoffe bei der frühen opera buffa höchst beliebt (Preibisch 26 f.), so daß auch das italienische Element stoffweise Mozart vorangeht. In der deutschen Volkskomödie des 18. Jahrhunderts aber war die Lieblingsgewohnheit des furchtbefreiten Philisters, sich über die Türken lustig zu machen, bodenständig (Minor, Mahomet 17). So reihten sich internationale Mimusströmungen auch in der „Entführung" zusammen.

Nun aber wendet sich bei Mozart der Schluß in das höhere Ethos. Selim verzeiht dem Sohne seines Todfeindes, dem Entführer seiner Geliebten. „Nimm deine Freiheit, nimm Constanze, segle in dein Vaterland, sage deinem Vater, daß du in meiner Gewalt warst, daß ich dich freigelassen, um ihm sagen zu können, es wäre ein weit größeres Vergnügen, eine erlittene Ungerechtigkeit durch Wohltaten zu vergelten, als Laster mit Lastern zu tilgen. Ziehe hin und werde wenigstens menschlicher als dein Vater, so ist meine Handlung belohnt." So spricht nur ein Sohn des Zeitalters der Humanität, ein naher Verwandter von Lessings Sultan Saladin (Nathan war 1779 erschienen) und vielleicht gar ein Vorklang zu Goethes König Thoas. Der Rousseaujünger und dessen Motiv: Die Wilden, die Kinder der Natur, sind doch bessere Menschen, glüht hier in heller Empfindsamkeit durch. Voltaires „Mahomet", „Zaïre" und „Alzire" malten die Osmanen noch als blutige Tyrannen. Aber doch drehte sich seit etwa 1730, seit Boulainvillers Koranforschungen die Meinung, und die Türken wurden humaner aufgefaßt (Minor, Mahomet 11). Ja, sie wurden als exotische Menschen alsbald gerne besser als die Europäer dargestellt und damit die Satire auf die Zivilisation verbunden. Auch diese Anschauungen waren nicht aufklärerisch neu. Schon im Fastnachtsspiel „von dem Türken" aus dem 15. Jahrhundert, also in einer Ahnenform des deutschen Singspiels, wurde der Türke den Nürnbergern als moralisches Muster vorgehalten (Creizenach I, 422). Im Wien Kaiser Josephs des Gütigen aber, wo „damals Großmut und Edelsinn Mode waren" (Jahn III, 84) wurde die Satire ethisch gewendet. Nicht mehr wird zur glücklichen Lösung das Bretznersche Motiv gebraucht, daß Selim in Belmonte seinen Sohn erkennt, sondern die Verzeihung und Liebe wird aus freiem sittlichen Willen dem Feinde zuteil. So wird Selim zum Vorläufer Sarastros.

II.

Dem nunmehrigen höheren Ethos des Buches, das bei Stephanie gegen Bretzner erreicht zu haben ich sehr begründet dem dramaturgischen Eingreifen Mozarts zuschreiben möchte, mußte auch seine höhere Ausführung entsprechen. Der Operettenton der Hillerzeit war zu schwach, solchen Inhalt zu tragen. Diese Menschen sprengten die Puppenhülle des Typismus. Mozart mußte die Charaktere so umfassend gestalten, daß selbst ein Goethe seine „Mäßigkeitsprinzipien und Stimmenmagerkeit" im Singspiel vor der „Entführung" als falsch erkennen mußte (Jahn III, 78 f.). Goethe war eben vom Intermezzomimus ausgegangen und Mozart schuf Erlebnisse und Menschen. Das Grunderlebnis hieß Constanze Weber, hieß die „Entführung aus dem Auge Gottes" (so hieß das Haus, wo die Weberischen wohnten), und dieses Erlebnis wirkte so stark auf „Belmonte und Constanze" ein, daß Schurig (II, 31), sonst wahrlich kein begeisterter Mozartianer, in Belmonte ein Seitenstück zum Werther sieht.

Mit Belmonte ist der Oper der jugendliche Liebhaber gegeben (Jahn III, 100 f.); nach den Kastraten der Seria und den Komikern der Buffa muß die Männlichkeit der lyrischen Tenorstimme wie eine Offenbarung der wirklichen Menschlichkeit und ihrer Liebe gewirkt haben. Der Charakter Belmontes ist auch der Liebhabercharakter der Sturm-und-Drangzeit: leicht erregbar, stolz, im Gefühl extrem, ein Jüngling der Empfindsamkeit vom Wertherschlag, deutsch in allen Äußerungen der Seele und des Gesanges. Constanze ist das liebende Mädchen der bürgerlichen Zeit, eine Schwester von Schillers Luise. Wir kennen sie gewöhnlich falsch, denn unsere Aufführungen streichen ihr meistens die innige Arie Nr. 10, um die Konzertarie, „Martern aller Arten" Nr. 12, die Mozart, wie er selbst sagt, „der geläufigen Gurgel der Cavalieri aufgeopfert" (ja, aufgeopfert!) hat, der geläufigen Gurgel unserer kalten, äußerlichen Koloratursängerinnen zu retten. Diese Arie aber erstickt mit Getriller die keusche Mädchenhaftigkeit Constanzens, welche in der Arie „Traurigkeit ward mir zum Lose" eine Paminen verwandte Seele enthüllt. Selim war anfänglich auch als Gesangspartie vorgenommen, denn in der Besetzung, die Wolfgang dem Vater schickte (Br. II, 105), nannte er mit den Sängern der Erstaufführung, die „dabey singen" werden, auch Mr. Walther. Mit feinem Takt aber machte er schließlich Selim zu einer Sprechrolle.

Denn Tyrannenarien wollte und konnte Mozart nicht donnern lassen, Liebeslieder standen dem Muselmanen mit der praktischen und schließlich resignierenden Liebesanschauung nicht zu Gesichte, und seine reine Güte, die am Schlusse ja doch etwas überraschend sich offenbart, wirkte noch nicht so in die allgemeine Weite wie die allumfassende Menschenliebe Sarastros, als daß sie musikhaft werden konnte. Auch Blondchen und Pedrillo konnten jetzt nicht mehr in ihren hölzernen Mimustypen vor dem Ethos Mozarts bestehen. Jahn (III, 121) hat recht, wenn er in Blondchen „die ersten Linien für die naiven Mädchenrollen der deutschen Oper gezogen“ sieht. Die Pikanterie und Frivolität der französischen und italienischen Soubrette fehlt ihr ja vollständig. In ihrer frischen, etwas derben, die Welt ganz so, wie sie ist, nehmenden Sachlichkeit ist sie ein Kind vom Fleisch und Blut der Lessingischen Franziska, ist sie die Vorstufe zu Webers Ännchen. Und Pedrillo ist nicht der unredliche, nur feige und gefräßige Harlekinsdiener der Buffa und Comique, sondern ein treuer, fester, wenn auch nicht sehr kühner Junge. Es steckt vielleicht etwas vom Just Lessings und seiner Tradition in ihm. Ein Prachtkerl aber ist Osmin. Zwar stammt er noch ziemlich deutlich vom Hanswurst. Er versteht gar nicht (I, 1) oder falsch (I, 14), säuft gerne, ist feige, rennt immer balzend den Mädeln nach und wird darum geprellt und geschlagen, hält sich für schlau und ist klotzdumm. Allein, wie ist er zum unauslöschlichen Charakter erweitert! Alt, aber wild und gierig, täppisch und boshaft steht er da wie ein Bär aus dem Volkslied. Gleich sein Antrittslied (Nr. 2) hat den wilden und trüben Ausdruck mancher Volkslieder, er singt die erste große komische Arie (Nr. 3) der deutschen Oper (Jahn III, 81). In ihm läßt Mozart jene dramatischen Elemente sich verdoppelt ausleben, welche er den anderen Charakteren entziehen muß: die Erotik und die Grausamkeit. Mit welchem grimmigen Behagen wässert sein Maul nach Hängen und Spießen! Wie geil brennt seine eifersüchtige Wachsamkeit über dem Harem! Mozart gesteht zu, daß er sich hier in dem Affektausdruck bis zur Grenze der Musik gehen ließ.

Aber gleich Wieland, der, wie wir hörten (209), in seiner Singspieltheorie sagte: „Musik hört auf, Musik zu sein, sobald sie aufhört, Vergnügen zu machen“, bekennt auch Mozart eben zu Osmins Zügellosigkeiten: „Die Musick muß auch in der schaudervollsten lage,

das Ohr niemalen beleidigen, sondern doch dabey vergnügen, folglich allzeit Musick bleiben" (Br. II, 122). Er bekennt sich damit auch für diese Oper zu seinem Prinzip der Diskretion. Aus diesem Prinzip wird das Orchester sparsamer und durchsichtiger als im „Idomeneo", das Detail der Bühnenwirkung wegen leichter behandelt; aus diesem Prinzip verwandelt er das „Im Hui schwand meine Freude" als unanständig in: „wie schnell" (Br. II, 123), und das Saufduett, wie Mozart Nr. 14 selbst nennt, schildert weder die exzessive Besoffenheit noch das Schnarchen Osmins (Jahn III, 118). Des weiteren deuten die vielen plötzlichen piano und sotto voce, selbst in Osmins wütendsten Stellen (Nr. 3, 9), auf die fallende Pointe hin.

Der größeren Gestalt der Einzelcharaktere mußte auch die Erweiterung der musikalischen Formen legen. In der Tat sind auch die Lieder und Ariettchen der Hillerischen Singspielperiode, zu der noch „Bastien und Bastienne" gehörte, verschwunden. Belmonte und Constanze leben ihre Gefühle in weitgespannten Arien aus, Pedrillo singt Arien und Romanzen, und selbst Blondchens Lieder (Nr. 8, 12) übersprudeln die im 18. Jahrhundert übliche Zurückhaltung und offenbaren einen frischen, dramatischen Zug. Dabei verlieren sich die Arien niemals in die starren Formen der opera seria, sondern bleiben (bis auf Nr. 11) realistisch, volkstümlich. In den Musiknummern sind die typischen Standesunterschiede auch musikalisch festgehalten, wie es uns in dem großen Quartett (Nr. 16) ganz deutlich wird. Dieses Quartett ist wohl die Frucht von Mozarts dramaturgischem Einwirken auf Stephanies Dichtung, es ist die erste große dramatische Ensembleszene der deutschen Oper (Jahn III, 128). Hier werden die Ansätze zu einem Singspielfinale, wie sie seit Keiser und Hiller versucht wurden, zur ausgedehnten Finalreform nach italienischer Art mit französischer Psychologie und deutschem Realismus erweitert.

Die „Entführung" tauchte Mozart in ein gewisses orientalisches Kolorit. Daß gerade die orientalische Oper (und dies nicht nur bei Mozart) musikalisch ein exotisches Gepräge angedeutet bekam, liegt wohl daran, daß sie die einzige Bühnengattung war, die auch szenisch und kostümlich sich exotisch gab, so daß die Musik, wollte sie der Bühne nicht widersprechen, ebenfalls wenigstens ein kleines auf ihren Stil eingehen mußte.

Schon die Ouvertüre „wechselt immer mit forte und piano ab, wobey beym forte allzeit die türkische Musik einfällt“ (Br. II, 123). Das Saufduett besteht in nichts als einem türkischen Zapfenstreich Mozarts (ebenda), und Osmins Zorn „wird dadurch in das kommische gebracht, weil die türkische Musick dabey angebracht ist“ (II, 122). Auch den „kurzen und lustigen“ Janitscharenchor begleitet das türkische Schlagzeug.

Daß Mozart über den Wechsel zwischen forte und piano und über das „so durch die töne fortmodolieren“ der Ouvertüre meint: „Ich glaube man wird dabey nicht schlafen können, und sollte man eine ganze Nacht durch nicht geschlafen haben“ (Br. II, 123), ist, nebenbei bemerkt, ein Zeichen für den auf Affekterregung gerichteten Stil des Werkes, aber gleichzeitig auch dafür, daß Mozarts forte und piano nebeneinander den Ausdruck der Leidenschaftlichkeit, ja des Dämonischen bedeutet. Und „märchenhaft“ — das Märchen ist vielfach dämonisch — wurde die Ouvertüre noch von allen Auslegern empfunden.

Der Dialog der Oper ist in der Hauptsache Brückendialog zwischen den Musiknummern, und nur in der Rolle des Selim und teilweise in der Osmins ein voller Ausdruck des seelischen Erlebens. Er läuft in dem schlichten, trockenen und doch empfindsamen Tone des aufklärerischen Jahrhunderts hin und ist lange nicht so schlecht, wie seine Kritiker glauben machen wollen. Sein etwas beschränkter Wortschatz, seine typische Realistik vollenden den genrebildhaften Eindruck der Figuren, die nur in den großen Musikstücken von Shakespeareschen Kräften zur Höhe getrieben erscheinen.

So erwächst uns Mozarts Singspiel aus dem uralten Stamm der mimischen Volksspiele, empfindsam und doch nicht weichlich, affektvoll und doch diskret, realistisch und doch romantisch. Die äußere Unauffälligkeit, hinter welcher das sturmdrängerisch Neue glühte, entzündete dieser Oper den Sensationserfolg. Natürlich wurde auch gezischt, denn jede neue Zeit der Kunst wird mit Zischen eingeleitet.

III.

„Dem Mozart Wolfgang für Componierung der Music ‚Die Entführung aus dem Serail‘ 426 fl 40 Kr“ heißt es in einer alten Wiener

Hoftheaterrechnung (Teuber, Burgth. 71). In dieser kaiserlichen Tantième war wohl auch das Probenhonorar für die musikalische und szenische Leitung der Oper eingerechnet. Die Aufführung gab Neues wie das Werk. „Die Sänger der hiesigen Nationalbühne verdienen das Lob, daß sie gefühlt haben, daß sie mit ganzer Seele wiedergaben, was Mozart setzte, daß bei ihnen der Gesang aus dem Herzen kam . . . und ich bin überzeugt, daß Mozarts Werk auf keiner Bühne Deutschlands so vollkommen gefühlt und dargestellt werden wird, als es auf der hiesigen Nationalbühne geschehen ist", schreibt der Kritiker in Cramers Magazin (Haas XVIII). Die Wiener Sänger gaben sich dem durchaus deutschen, in seinem satirischen Humor vollends österreichischen Werke mit einer Liebe hin, an der selbst Intrigen nicht rütteln konnten. Daß es diesmal keine Schauspieler waren, welche das deutsche Singspiel aufführten, sondern deutsche Opernsänger, ermöglichte es, daß Mozart zu ihrer Zufriedenheit die große deutsche Form für die Oper fand. Mit der „Entführung" in Wien wurden auch „Freischütz" und „Fidelio" gesangsdarstellerisch geboren.

Der Raum der Erstaufführung war das alte Burgtheater, dessen Intimität und wunderbare Akustik keine Gesangs- und Spielfeinheit sich verlieren ließ. Mit Mozart wird der Regisseur Stephanie die Inszenierung geleitet haben. Die Constanze sang Catarina Cavalieri, eine echte Koloraturprinzessin mit geläufiger Gurgel, aber ohne Figur und Spiel. Blondchen war Therese Teyber, eine realistische Soubrette mit frischer Stimme, Belmonte der Valesischüler Valentin Adamberger, ein lyrischer Tenor und trotzdem ein guter Schauspieler, Pedrillo der Tenorbuffo Dauer, ein launiger Schauspieler, gesanglich und musikalisch gut, und endlich Osmin der Schüler Raaffs, Ludwig Fischer, ein Bassist mit wundervoller Stimme und Stimmbildung, zudem ein hervorragender Charakterdarsteller. Ob Walther wirklich den Selim spielte, konnte ich nicht erfahren.

Da nach Mozarts Brief (II, 171) der Applaus nur das Terzett des ersten Aktes, die beiden Duette Blonde-Osmin, Pedrillo-Osmin des zweiten Aktes und Belmontes Rondo (Nr. 15) repetieren ließ, so muß die Cavalieri ziemlich abgefallen sein. Aber nach ebendieser Verteilung der Repetitionen hatte der Ernst und der Humor in gleichmäßiger Weise gewirkt. Deshalb kann die Darstellung nur auf die

burgtheatermäßige Diskretion ausgewogen gewesen sein. Es war schon die Zeit, wo der große Schröder den Stil angab.

Die Gestik des Textes ist einfach, mit wenig malenden und hinweisenden Gebärden, wenn sie auch bei Osmin bis zur grausamen Andeutung von Spießen, Pfählen und Hängen ging, zu welcher letzten Geste sich auch Pedrillo versteht (Quartett Nr. 16). Nach alter Mimusart gab es auch Ohrfeigen. Mimisch war das Saufduett von ergiebiger Ergötzlichkeit, ganz pantomimisch der Stumme im dritten Akt. Das Spiel erforderte viele und alltägliche Requisiten, wie Flaschen, Leitern und anderes, war also durch sie ebenso wie durch die schnelltempige realistische Musik zur sachlichen, kurzen Geste bestimmt. Der Dialog ist unindividuell typisch behandelt, verlangte also auch typisierende, vom Verstandeszentrum ausgehende Darstellung. In den Gesängen war die Affektenmalerei auf rhythmisches Spiel, ausdrückenden Gesang, lebhafte, ja wilde Ausbrüche (Osmin), auf abgebrochene Töne, bebenden Atem, Zittern und Wanken (Belmonte, Br. II, 122) angesetzt. Die Standortetechnik war sicherlich gewahrt und ist uns durch das Berliner Bild (im Anhang) für eine Szene belegt; Stellungswechsel war selten notwendig. Der Chor ist nur als Staffage behandelt und greift nicht in die Handlung ein.

Die Kostüme der Muselmanen waren türkisch, und darin sogar ziemlich echt, die der Europäer spanisch, wie sie die Ritterdramen damals trugen.

Die Dekoration verlangte die Milieubühne. Ob der Feigenbaum und das Innere des Gartens für den ersten Akt die Szenerie schon der Uraufführung war, weiß ich nicht. Das Berliner Bild scheint der heute noch lebenden Tradition recht zu geben. Zu ihr steht aber Mozarts Briefäußerung: „Er (Osmin) will sie nicht in den Garten lassen“ (Br. II, 123), steht Pedrillos Aufforderung an Belmonte: „Kommen Sie nur mit mir in den Garten“ (I, 13) im Widerspruch. Stephanie-Mozart dachte sich da gewiß die Szenerie als Platz vor der Gartenmauer. Wir haben hier neuerlich einen Beweis, wie wenig zuverlässig die Bühnenanweisungen des damaligen, auf eine bloß auszierende Milieubühne rechnenden Theaters sind, und wie einzig die Partitur die richtige Milieuvorstellung des Dichters und Komponisten uns eröffnet. Die „reizende Gegend“ im

ersten Akt, die „blühende Natur“ im zweiten Akt wird kontrastvoll von dem engen Palasthof mit den zwei praktikablen Häusern abgelöst, dem als letzte Szene das einzige Interieur, der Saal, folgt.

Die Beleuchtung verlangt verschiedene poetische Stimmungen. Im ersten Akt spricht Selim von „diesem schönen Abend, dieser reizenden Gegend“, im zweiten Akt ruft Blondchen: „Sehen Sie, wie schön der Abend ist, wie blühend uns alles entgegenlacht“, nach dem Saufduett ist „die Sonne schon hinunter“, ja „bis Mitternacht noch drei Stunden“ (II, 10); im dritten Akt ist es Mitternacht im Palasthofe. Die Verwandlung endlich spielt im Innern des Palastes, wo es wahrscheinlich Fackel- oder Lampenlicht gab. Wir sehen auch hier wieder Mozarts Vorliebe für Inszenierungen mit direktem Licht, mit dem Rembrandtschen Chiaroscuro Algarottis.

IV.

Unsere heutige Darstellung der „Entführung“ wird sich aller im Laufe der Zeit angehängten Unrichtigkeiten und Zutaten entladen und dafür das durch ebendiese Zeit und ihre Tradition Verlorene wiederherstellen. Vor allem bleibt uns die Oper möglichst strichlos. Die innige Arie Constanzens Nr. 10 (Traurigkeit ward mir zum Lose) fällt nicht fort, und wir opfern dafür die nachkomponierte Bravourarie Nr. 11 (Martern aller Arten), die ja nur mit pathetischen, theatralischen Worten und Tönen dasselbe sagt wie die wehmütige Arie Nr. 6 (Ach, ich liebte). Möge sie im Konzertsaal glänzen. Belmontes Arie Nr. 15 bleibt an ihrer Stelle im zweiten Akt, und wir streichen, um sie uns rein wirkend zu erhalten, bloß den unwesentlichen Dialog von II, 12, den das sogleich folgende Quartett im Sinne ohnehin wiederholt. Die Arie wird somit ein lyrischer Monolog, dem attacca das Quartett Nr. 16 folgt. Der unvermittelte Übergang von B-Dur nach D-Dur ist hinreißend lebendig. Die Arie Belmontes Nr. 17 lassen wir an ihrem ursprünglichen Ort; wir beginnen den dritten Akt, wie es im Stil vieler Singspiele liegt, mit der Prosa und streichen auch die ergötzliche Figur des Schiffers Claas nicht. Den Dialog, einen rechten einfachen Singspieldialog, hüten wir uns abzukürzen.

Die Besetzung der Partien ist klar: wir brauchen Singschauspieler. Belmonte ist lyrischer Tenor mit starker Innerlichkeit und

raschem Temperament, Constanze ist die Koloratursängerin; doch nur eine jugendliche Sängerin, welche diese feine Mädchengestalt wirklich erlebt spielen kann, welche die tiefste Innerlichkeit für dieses süße Weib trägt, kann ihr genügen. Blonde ist Soubrette, Pedrillo Tenorbuffo, beide aber müssen nicht ihr Fach, nicht gewöhnliche Typen, sondern runde Menschen darstellen. Osmin sei die stärkste Charakterindividualität unter den Bässen. Es ist gleichgültig, ob er seriöser oder Buffobaß ist, wenn nur seine Gestaltungskraft weit und saftig bildet. Selim wird traditionell von einem zweiten Fachsänger mißmutig (er hat ja nichts zu singen!) herunterdeklamiert. Aber gerade er, der Träger des Ethos im Werke, verdient besondere Sorgfalt. Bühnen, die über Opern- und Schauspielpersonal verfügen, besetzen den Bassa mit einem temperamentvollen e r s t e n Schauspieler, am besten mit dem schweren Helden und ersten Liebhaber. Eine starke Persönlichkeit nur kann jene Atmosphäre von Gewalt und Strenge um sich hüllen, nur ein Darsteller gärender Charaktere jene Erhebung zur hohen Menschlichkeit glaubhaft machen, die Selim in sich birgt.

Das Spiel selbst muß vor allem die farblose, gleichmäßig pathetische Deklamation vergessen. So scharf scheiden sich Türken und Europäer darstellerisch voneinander, wie sie die Musik deutlich trennt. Osmin ist ganz barbarische Grausamkeit und Wollust und wird in seiner Borniertheit allen abendländischen Liebesbegriffen gegenüber, in seiner schlauen Dummheit und naiven Täppischkeit beinahe grotesk. Er allein bringt jene stets lauernde Gefahr, jenes Spiel mit Leben und Tod in die Oper, welches wir von den Volksburlesken her kennen, und das nicht bloß Osmins Charakter, sondern das ganze Werk mit einem Shakespeareschen Ton durchsetzt und ins Tragikomische hebt. Es ist ein ebenso realistisch interessanter als dramaturgisch vornehmer Kunstgriff des Buches, nicht den mächtigen Bassa zum Träger des Gegenspiels zu machen — denn durch ihn hätte das Spiel mit Leben und Tod nur ein ganz stoffliches, hauptaktionsmäßiges Bangen ausgelöst —, sondern den groben, blutdürstigen, im Grunde aber doch ohnmächtig dummen Haremswächter dazu zu wählen, denn bei ihm wird es mit dem Umbringen doch nie wirklich recht Ernst. Es kommt so zu keiner schweren tragischen Situation, die Gefühle werden niemals in ihrer ganzen

Tiefe aufgewühlt. Die Darstellung kann und wird sich deshalb von einem schlichten, leichten Ton nicht entfernen. Das Verstandeszentrum wird das Gefühlszentrum beherrschen.

Auch Osmin ist damit nur ein Spiel, eine Alptraumfigur. Dunkel und realistisch, hart und eckig im Stimmklang des Gesanges, hastig, heftig, fast kurz und fast wild im Sprechen, gedrungen in seiner Bewegung, mit möglichst vielen orientalischen Gesten und Manieren ausgestattet, so poltert dieses boshafte, täppische Tier durch das Spiel. Gegen ihn ist Selim als der vornehme, stille, fatalistische Orientale mit wenigen weichen, müden, lässigen Gebärden und mit weltüberlegener, ernster Sprache geschaut; nur in der Leidenschaft vibriert ein drohendes Lodern in Auge und Stimme. Er hat als wahrer Koranjünger die volle Beherrschung seiner selbst, hat keine Spur mehr von dem Westeuropäertum, das er glücklich ist, abgestreift zu haben. So spielt er auch die letzte Szene mit edler Größe, stiller Resignation und einem leisen, fast mitleidigen Lächeln. Sein Gehaben im Gehen und Sitzen, in Maske und Geste ist durchaus orientalisch.

Die Europäer dagegen benehmen sich in ihren Typencharakteren als Menschen des 18. Jahrhunderts. Beweglich, manierlich, etwas zierlich, etwas sentimentalisch die ernsten, etwas neckisch und poltrig die munteren Liebesleute. Im Dialog, sei er plaudernd oder ernst, durch fließendes, leichtes Tempo gegen die gewichtigen Orientalen abgehoben, tragen sie die Diskretion und fallende Pointe der Musik in Sprache und Gestik.

In der Inszenierung der Handlung wurde bisher die Entführungsaktion zu wenig oder gar nicht beachtet. Belmonte ging und stand im lebensgefährlichen Garten des Bassa wie in seinem eigenen herum, er deklamierte mit Pedrillo seine Pläne hinaus, daß die Bäume schallten. Die Bühne war diesen Aufführungen nur Bühne und kein Ort der Handlung. Dem Zuschauer kam keine Gefangenschaft und kein heimlicher Raub zum Bewußtsein. Dadurch verstand er die Vorgänge nicht, langweilte sich und nannte das Textbuch dumm.

Uns ist die eigentliche Entführungsaktion des dritten Aktes der Blickpunkt unserer Inszenierung; ihr allein dient alles Vorhergehende. Von Anfang an sehen wir Belmonte gespannt und lauernd, seine Unterredungen mit Pedrillo sind scheu, hastig, gedämpft. Pedrillos

Intrige mit Blondchen verläuft ebenso scheu, sogar sein Witz klingt da etwas gezwungen. Der Frauenraub selbst wird ganz geheimnisvoll eingefädelt. Leise Pfiffe, ein Schleichen, Raunen, Lauern und Verstecken, Eilen und erschrecktes Verweilen. Dem nervösen, geheimnisvollen, lichtscheuen Tun der Entführer geben die hell krachenden Chorszenen, die offenen, lauten Auftritte Osmins und Blondchens, die leidenschaftgeladenen und doch stillen Werbungen Selims die hellen Kontraste.

Dem grundlegenden Regieeinfall: Entführungsaktion gehorcht auch das szenische Milieu, die Dekoration. Constanze ist im Serail, im festverschlossenen, wohlbewachten Frauengebäude, das in den Gärten des Bassa liegt, gefangen, Belmonte dringt dort ein, sie zu befreien. Den ersten Akt schon im Garten zu spielen, ist darum unmöglich (und doch geschah es über 100 Jahre lang!), denn wie kommt Belmonte in den Garten hinein? Daß der Text dann sinnlos ist, sahen wir schon. Wir suchen vielmehr auch dekorativ die Stadien der Entführungsaktion zu motivieren. Das erste Bild bis einschließlich Belmontes Arie spielt vor dem Landgute des Bassa. Eine wüstengelbe Mauer mit kleiner, fester Gittertür, ein grüner Feigenbaum und ein tiefblauer Himmel überragt sie. Das Duett Belmonte-Osmin schwingt sich über die Mauer weg. Belmonte draußen, Osmin drinnen, oben im Feigenbaum. Zum Janitscharenchor: Verwandlung. Ein mauerumfriedeter Anlegeplatz vor dem großen, eisengittrigen Gartentor, Wachtposten an der Anlegestelle am Flusse, Wachtposten am Tor. Im Ausblick die „reizende Gegend“ Selims, ein blühendes Tal des Morgenlandes. Am Aktschluß dringen Belmonte und Pedrillo in den Garten ein. Der zweite Akt spielt auf einem hochgelegenen Rondell des Garteninneren. Ein türkischer Kiosk in der Mitte, eine Mauerbrüstung vor einer gähnenden Tiefe als rückwärtiger Abschluß, im Hintergrunde das Tal des ersten Aktes mit dem Fluß. Die „reizende Natur“ lebt dort, webt aber auch um die üppigen Blumenhecken des Vordergrundes. Den dritten Akt endlich schließt ein schmaler Hof, aus dem Frauenhaus und dem Hause Osmins gebildet, ein. Im Hintergrund ragt eine hohe Mauer mit kleiner Gitterpforte, hinter der eine Wache patrouilliert, die sich von dem ferneher schimmernden Meere schwarz abhebt. Verwandlung: ein Vorraum im Serail. Goldene Säulen,

schwarzgoldene Vorhänge, Diwan, Teppiche, Ampeln, zum Schluß Fackeln. Auf das Hafenbild verzichten wir und öffnen den Ausgang, indem die Vorhänge beiseitegeschoben werden, Selim ein goldenes Gittertor aufschließt und die Scheidenden durch die Vorhalle in die Sternennacht des Tales entläßt.

Die Beleuchtung strebt, wie wir sahen, auf das Mozartsche Chiarascuro zu. Wir schenken ihr die blauen und violetten Märchentöne des Orients, hüllen die Bühne in glühende Sonnen, tauchen Lichtbündel in tiefe Schatten und lassen zum Ende Fackeln lodern.

In Tönen, Worten und Gebärden, in Licht und Bild lebt uns Mozarts Singspiel so neu auf.

DAS MUSIKALISCHE LUSTSPIEL „FIGAROS HOCHZEIT“

I.

Darüber sind sich die Historiker und Ästhetiker von Ulibischeff und Jahn bis Bie und Cohen klar, daß „Figaros Hochzeit“ keine opera buffa ist. Aber sie wird seit eh und je als solche dargestellt. Unsere süßliche Auffassung des 18. Jahrhunderts als Rokoko (und was sich der Maschinenbürger des 20. Jahrhunderts Idyllisches, Tänzerisches unter Rokoko vorstellt) versentimentalte auch Mozart. Man findet „Figaros Hochzeit“ reizend, neckisch und liebenswürdig und kokettiert mit schelmischen Diminutiven. So tänzelt auch „Figaros Hochzeit“ zwischen Kotzebuescher und Lortzingscher Darstellungsmanier über die Bühne.

Mozart aber schrieb seinen Figaro in einem einzigen lodernden Sturm-und-Drangzuge nieder. Im Jahre nach Schillers geistesverwandter „Kabale und Liebe“, vier Jahre vor der großen Revolution, deren Bote Beaumarchais' bitter lachendes Lebensbild ja war. Die Monographen stehen kopfschüttelnd vor dem Phänomen, daß Mozart sich von einem so unmusikalischen, ja amusischen Stoff, von einer politischen Intrigenkomödie fesseln lassen konnte und sogar aus ihm sein menschlichstes Werk schuf. Sie fanden die erlösende Formel: indem er Figuren zu Menschen machte. Mit Verlaub! Menschen gab auch schon Beaumarchais, das wollen wir ihm nur gerne zugestehen. Mozart gab nur noch sich selbst in diesen Menschen.

Nicht die komische Intrige, nicht die Frivolität des Stoffes reizte ihn, sondern die runde, nackte, phrasenlose Darstellung der Gesellschaft. Nicht nur der Gesellschaft des französischen Rokoko, sondern der aller Welt, solange es Welt und Gesellschaft gibt. Ohne sentimentalische Beschönigung, aber auch ohne Haß. „Figaros Hochzeit" ist darin ein goethehaftes Gegenstück zu dem von heiligem Zorn diktierten Revolutionsdrama Schillers, zu „Kabale und Liebe".

Der vom Erzbischof gehudelte Musikmeister, das bei der Wiener Gesellschaft zugunsten der Salieri und Martin durchgefallene Genie, der nach einer reinen Menschheit suchende Freimaurer rächte sich durch die Ironie seines Werkes an dieser Welt. Was konnte denn mozartischer sein als diese Ironie, welche seiner Musik ebenso eingeboren ist wie seinem Leben! Es ist deshalb auch gar nicht wahr, daß Mozart und da Ponte die „personifizierten Sarkasmen" des Franzosen erst „in den Zustand menschlicher Individualitäten versetzten", wie Ulibischeff und seine Abschreiber meinen, sie setzten nicht „an die Stelle der Satire des ancien régime die natürliche Sprache der Leidenschaften und der Interessen aller Welt und aller Zeiten". Im Gegenteil! Diese Menschen des Beaumarchais waren ihnen in Charakter und Sprache gerade recht. Bis ins Wort hinein blieben sie dem Beaumarchaisschen Texte treu. Mozarts „Figaro" ist ebenso sarkastisch, ebenso revolutionär wie der des Franzosen. Er wurde auch von der Zensur verboten. Stendhal fühlte sich in der schlagenden Kraft dieser Musik unbehaglich und hätte den Figaro lieber von Cimarosa oder Fioravanti (also heiterer, leichter) gehört. In Wien fiel er als zu schwer gegen die heitere „Cosa rara" Martins ab. Also „liebenswürdig und reizend" ist Figaros Hochzeit gar nicht gewesen. Und wenn Jahn (IV, 206 f.) Mozart wegen der „Sittenlosigkeit" des Sujets und seiner Durchführung mit „jener sittlichen Korruption, die von der vornehmen Welt aus alle Stände durchdrang", entschuldigen will, so darf er bei seinem Sukzeß von Zeugen wie Wieland, Caroline Pichler, Kotzebue und Meißner, vor allem den Geistesbruder Mozarts, Goethe, nicht vergessen, der neben „Figaros Hochzeit" ein wie dazu geschaffenes Seitenstück stellen konnte: „Die Mitschuldigen", dessen frivoles Schlußwort auch für „Figaro" gilt: „Für diesmal bleiben alle ungehangen." In der Darstellung dieses nackten Gesellschaftsbildes haben wir, die Zeitgenossen des

„Rosenkavalier“, keinen Grund, Mozarts kräftigen Realismus zu mildern und ihn dadurch erst frivol zu machen. Auf die Gefahr hin, die Schamhaftigkeit einiger Hofräte zu verletzen: Figaro wird das Ehebett wirklich abmessen, und Cherubin wird: „nackt die Schultern, bloß die Arme“ kommen.

II.

Ich lese bei Jahn und bei Ulibischeff:

„Die Charaktere sind alle epigrammatisch zugespitzt und auf Selbstsucht gegründet“, daher „fehlen die ersten lyrischen Fächer samt und sonders“ (Ulibischeff 68, 72). „Die Mischung warmer Gemütserregung und unwillkürlicher Reaktion des Verstandes ist psychologisch vollkommen wahr und bei einem Charakter wie Figaro (ich dehne aus: bei Charakteren wie im „Figaro“) notwendig“ (Jahn III, 220). Es konnten demnach in einem Drama, „wo Niemand weder entschieden leidenschaftlich noch entschieden komisch auftritt, die Arien oder der Erguß der individuellen Empfindungen nicht das ganze Interesse des Stückes in sich vereinigen. Da es sich nicht auf die Personen zu übertragen vermochte, mußte sich dann dieses Interesse, wir meinen das musikalische, hauptsächlich der Handlung selbst zuwenden.“ So kam Mozart dazu, „nicht bloß sehr ausgedehnte Finales zu schreiben, sondern auch alle rührenden oder den Fortschritt der Handlung vermittelnden Situationen des Textbuches in Duette, Terzette, Sextette, in zwischen Märschen und Tänze eingestreute Konversationen zu verlegen und so um mehr als die Hälfte der Partitur im Stil des Finales auszudehnen“ (Ulibischeff 77). Die musikalische Sprache hält sich „in dem Ton vertraulicher, schlichter oder häuslicher Unterhaltung, in welchem das Stück selbst gehalten ist. Sie verschaffte den Darstellern eine Freiheit der Bewegung und der Gebärde, die der regelmäßig ausgeführte Gesang nicht verträgt... Sie erfordert statt der melodischen die deklamatorische Haltung“ (Ulibischeff 81 f.). „Diese Musik verlangt, daß man zu spielen wisse und läßt sich sehr wenig auf die Heldenstücke der Kehle ein; sie erfordert das Gegenteil von dem, was die Virtuosen wissen und dessen, was sie gewöhnlich nicht wissen“ (Ulibischeff 79 f.). In den Ensembles: „Eine Situation, eine Stimmung ist festgehalten, nur in den verschiedenen Personen verschieden widerge-

spiegelt. Hier ist also der Ausgangspunkt für die Einheit in der Haltung bestimmt gegeben“ (Jahn III, 238).

III.

Wir haben es im Gefühl: Es war etwas ganz Neues, das auf die Bühne trat. Ein modernes, realistisches, französisches Intrigenlustspiel, von den Autoren da Ponte und Mozart als Opera buffa bezeichnet und in italienischer Sprache geschrieben, von den Italienern als unitalienisch abgelehnt, aber von den Deutschen in vielem als deutsch empfunden, ist die Oper „Le nozze di Figaro“ in keine feste Klasse zu reihen. Dazu ist schon das Lustspiel des Beaumarchais mit Motiven der opéra comique, mithin des Jahrmarkts- und Stegreifmimus, durchspickt. Es ist ganz in dieser Tradition, wenn sich, wie Favarts Ninette am Hofe vom Fürsten Astolph (Calmus 38), so die Soubrette Susanna vom Grafen Almaviva im Dunkeln die Liebe erklären lassen will, aber dem Verführer dessen eigene Braut, das heißt hier: die Gattin, für sich selbst vorschiebt. Das Vertauschungs- und Verkleidungsmotiv aller Mimuskomödien taucht hier, den Spieltrieb aller Bühnenfreude bezeugend, wieder auf. Die Ohrfeigen, die an die richtigen und falschen Empfänger geraten, das Lächerlichmachen des stotternden Richters und der alten Marzellina sind alte Mimusdienste an die Grausamkeitslust des Zuschauervolkes. Die Erotik aber, der tolle Geschlechtstrieb, ist kaum in einer anderen klassischen Komödie so sehr die treibende Kraft aller Figuren, wie gerade im „Tollen Tag“. Diese Menschlein in Liebesnöten tragen mit lachender Deutlichkeit die Schalen der Mimustypen, der Stegreifmasken, an sich. Der Graf führt in seinem Innersten noch so viel von dem immer verliebten Leander, daß er darin fast seinem Pagen Cherubin gleicht. Figaro, sein humoristischer Diener, plappert und intrigiert wie Harlekin. Trotz aller Ohrfeigen führt er wie dieser als zuletzt Lachender seine pikante, vielkokette, vielumworbene Colombine Susanna heim, Susanna, welche die listige Zofe der uns wohlvertrauten sentimentalen Liebhaberin, der verlassenen Gräfin, ist. Doktor Bartolo ist der Pantalone des Stegreifs in seiner alten Lüsternheit und Intrigantenmoral. Marzellina die liebedurstige, schwätzende komische Alte, Basilio der kuppelnde Schatten seines Herrn aus dem Mimus, der dumme, stotternde Richter der Dottore aus der Harlekinade. Beaumarchais, hierin

Schüler Molières, wollte seiner Zeit sagen: so seid ihr alle, und darum peitschte er in diesen typischen Figuren die Symbole seiner französischen Gesellschaft auf die Szene, darum wollte er gar nicht individualisieren. Der Page Cherubin ist nur scheinbar ein neuer Mensch, denn Hosenrollen spielten die Soubretten aller Zeiten gerne, besonders gerne im maskenfrohen 18. Jahrhundert. Mozart hob nur den lüstern tändelnden Knaben in der Pubertät aus der Maske und beseelte ihn mit dem Feuer des seidenen Buben Franz aus Goethes Götz, er häufte in ihm jene Brandstoffe der Erotik an, welche ihn als jungen Don Juan, als die erste Stufe zu diesem zeigen (Kierkegaard 69 ff.). Cherubin wird so zu einem deutschen Sturm-und Drangjüngling.

Färbte seine tiefere Seele musikdramatisch ab? Denn auf einmal lüften sich uns auch von den anderen Figuren die Larven, und Menschen stehen im Kleide dieser Masken vor uns, Menschen der der Musik, Menschen der gesellschaftskritischen Dichtung des Sturmes und Dranges, Menschen Mozarts. Der Mimus der Typen wird zur Komödie der Menschlichkeiten, wird zum musikalischen Lustspiel.

IV.

In der Vorrede zum Figaro (zuerst abgedruckt bei Teuber, Burgtheater 78 f.) sagt da Ponte, er habe die Beaumarchaissche Komödie nicht übersetzt, sondern nur nachgeahmt. Er entschuldigt die ungewöhnliche Länge des Librettos mit der „Vielfältigkeit und Verschiedenheit der musikalischen Stücke, die man hineinbringen mußte, um nicht leider oft die Acteurs untätig zu lassen, um den Ekel und die Einförmigkeit der langen Rezitative zu vermeiden, um verschiedene Leidenschaften, die da vorkommen, mit verschiedenen Farben auszudrücken, besonders aber wegen der fast neuen Art des Schauspiels, so wir diesem gnädigsten, verehrungswürdigsten Publico zu geben wünschten.“

Hören wir da nicht wohlbekannte Worte des Dramaturgen und Regisseurs Mozart? Die Akteurs dürfen nicht untätig sein — die Oper ist also auf das Mozartsche Ensemblespiel angelegt; die verschiedenen Leidenschaften sind in diesem Ensemble mit verschiedenen Farben auszudrücken —, der Meister der Affektenlehre, der Schöpfer des großen Finales Nr. 15 und des Sextetts Nr. 18 spricht

zu uns. Die fast neue Art des Schauspiels, das die Autoren zu geben wünschten, die neue Art der Bühnendarstellung also, sagt uns schließlich unumwunden, daß eine das bisherige Opernspiel umwälzende Regiemusik Mozarts am Werke war. Das merkte schon Vater Mozart. Er nannte die Oper ein „sehr mühsames Stück“ und seufzte: „Gott gebe, daß es in der action gut ausfallt; an der Musik zweifle ich nicht“ (Br. IV, 308).

Nein, an der Musik brauchte er nicht zu zweifeln. Hier, wie nie zuvor, faßte Mozart alle Erfahrungen aus Leben und Lernen zusammen und goß das einheitlichste Werk seiner Musikseele in die Bühnenform. Wie ist hier der Graf als Mann des Sturmes und Dranges zwischen den zwei Frauen aus Mozarts Liebesschwanken herausgewachsen! Wie bricht er — in der Parteien Mitte bebend — im zweiten Finale mit voller Leidenschaft los! In ihm entzündet und entzückt sich Mozarts musikalische Dämonie, die schon in Cherubins erster Arie atemlos aufquillt. Wie spüren wir in der bitter lachenden Menuettkavatine (Nr. 3) den freifühligen Menschen seinem Dienstherrn, dem Erzbischof, die alte Formel der Dienstlichkeit des Künstlers zerbrochen hinwerfen! Man lese den weiteren Hymnus auf die Herrlichkeit dieses Werkes bei Bie (163 ff.) nach; meine Seele kann als Seele nicht so gewandt sprechen.

Das deutsche Wesen des Sturmes und Dranges in Cherubin und in der empfindsamen Gräfin, in der heißen Seelentiefe aller Arien und Ensembles dringt aus einer gewissen Herbigkeit dieser Musik auf, die den Italianissimi und selbst dem römischen Kaiser deutscher Nation zu schwer, das heißt zu deutsch, war. Sollten neben den satten psychologischen Holzbläsern auch die vorherrschenden, immer etwas kantigen zweiteiligen Takte das bewirken? Unter dreißig Nummern sind siebenundzwanzig geradgeteilt (Schurig II, 92).

Der Inhalt und das Wesen dieser Oper ist die Intrige, sie besteht in bewußten Handlungen, die Musik mußte also diese Handlungen schildern. Goethes Freund Zelter sah auch schon in der Figaromusik den „Stil der Intrigue“ (Jahn III, 247), und sogar Stendhal erkannte, daß Mozart im Duett I, 2 den Charakter des französischen Lustspiels, das ja heute noch meistens ein Intrigenstück ist, getroffen habe (Jahn III, 230). Wenn es dem französischen Ästheten zu schwer, zu ernsthaft war — nun, so spürte er eben die österreichische

Herbigkeit und Ironie darin. Die Intrigenmusik malte nicht direkt die Affekte, sondern vorerst die Situationen, aber — und das ist das große Geheimnis dieses Mozart — nicht als die absolute Handlung, in Leitmotiven etwa, sondern immer nur im Spiegel der Affekte ihrer Menschen. Die Ankleidearie, das Sextett, das letzte Finale erläutere sich der Leser an der Partitur dahin; hier fehlt leider der Raum dazu.

Die D i s k r e t i o n des Spieles blinkt aus allen Seiten der Partitur, aus den vielen sotto voce, die im Gegensatz zu aller Opernkonvention nicht einmal die jubelnde Freude theatertoben lassen (Sextett, letztes Finale), in den fallenden Pointen aller Szenen, in der konversationellen Art, mit welcher die Darsteller über dem Orchester spielen. Schon Beaumarchais gab in seinen Bühnenanweisungen Warnungen vor Übertreibungen und Ratschläge zur Diskretion an die Darstellenden und legte viel Nachdruck auf ein gutes gesellschaftsmäßiges Benehmen (Jahn III, 210 und 224 f.). Er folgte darin Diderots Vorgang. Wem aber kam er darin mehr entgegen als Mozart, dessen Schule ja das französische Theater der Diderotzeit und das französisch-wienerische Theater, das Burgtheater, war, für welches überdies der Figaro geschrieben wurde.

V.

Auch für die Aktion brauchte Vater Mozart nicht zu bangen. Zwar war der Regisseur, Szenen- und Garderobeninspekteur und Darsteller des Bartolo, Bussani, Mozarts intriganter Gegner, und zettelte Kabalen an. Allein Mozart war als Inszenator zu stark, als daß ein Sängerregisseur gegen ihn aufmucken konnte. Er studierte als Regisseur und Kapellmeister persönlich alle Solisten ein und leitete inszenatorisch die Proben auf der Bühne (Leitzmann 67). Und endlich: steht einmal der Sänger auf der Bühne, so trägt er seine eigene Haut zu Markte, und wenn er eine Szene „schmeißt“, so richtet er damit sich und nicht den Komponisten hin. So mußten auch Mozarts Darsteller ihr und sein Bestes gegeben haben. Wenn der Vater an Nannerl melden konnte, daß bei der zweiten Aufführung fünf, bei der dritten aber sieben Stücke wiederholt werden mußten (Br. IV, 310), so war die Aufführung sicherlich wohlgestimmt, eine Aufführung, deren Sängermaterial nach einem Zeit-

bericht (Jahn IV, 214) an „Vollendung sowohl des Einzelnen als des Ensembles den Freunden keinen Wunsch, den Feinden keinen Stoff zum Tadeln übrig ließ".

Figaro war der Baßbuffo Benucci. „Er ist ein ebenso vollkommener Sänger, als er ein trefflicher Schauspieler ist. Er hat die seltne so löbliche Gewohnheit, daß er nichts übertreibt", schrieb ein Kritiker (Jahn IV, 221). Den Grafen sang Steffano Mandini, nach O'Kellys Erinnerungen einer der ersten Buffosänger jener Zeit neben Benucci (Jahn IV, 223). Wir merken uns, daß der Graf eine Buffopartie war. Die Susanna spielte Nancy Storace. Ihr englisches Blut und ihre italienische Schulung und Erziehung mußten sie für die feine, kühle und ironische Art, in welcher Susanne ihre Intrige führt, vorbezeichnen. Wenn man sie damals so charakterisierte: „Alle Gaben der Natur, der Bildung und Geschicklichkeit, die man sich nur für die italienische komische Oper wünschen mag, vereinigt sie in sich", so muß ihr Wesen voll zu ihrer Rolle gestimmt haben. Ihre Stimme, „mehr Alt als Sopran" (Jahn II, 380), gab den sinnlichen Reiz des Mezzosoprans dazu. Ihr gehörte in den Ensembles damals auch die zweite Zeile der Gesangspartitur, die heute die Gräfin singt. Cherubin war die Gattin des Regisseurs Bussani, eine Frau von schönem Wuchs, für ihre Hosenrolle also wie geschaffen, ungezwungen im Spiel, aber nicht stark im Vortrag. Im Publikum war sie durch ihre drastische Mimik und ihre Narreteien als echte Buffosoubrette beliebt (Jahn IV, 232). Für uns ist es wichtig, daß sie eine schöne tiefe Stimme hatte, daß also Mozart den Pagen Cherubin, den Jüngling in der Pubertät, als Mezzosopran oder gar im tenornahen Alt gedacht hatte. Ich versuchte eine solche, der knabenhaften Männlichkeit am nächsten kommende Besetzung in einer „Figaro"aufführung zu Freiburg i. Br. und war von der charakteristischen klanglichen Wirkung beglückt. An der knabenhaft sinnlichen Stimmfarbe des Altes erst fühlte ich, mit welcher realistischen Wahrheit Mozart die erotischen Entzückungen der erwachenden männlichen Liebeslust dargestellt hat.

Das Zusammenspiel regelte sich aus der Partitur. Die Standorte bestimmten die in jedem Bühnenbild notwendigen Verstecke, ebenso den Stellungswechsel. Da die Partitur auf die fortlaufende Aktion aller Darsteller angelegt war, so mußte das Ensemble auf lebendiges Ineinanderspiel achten. Die Personen unterbrechen

einander, fangen sich die Worte vom Munde, drehen und wenden sie in Staunen, Freude und Ironie, ein eifriges Gebärden- und Gestenspiel liest sich aus Text, Musik und Bühnenanweisungen. Das fast durchgehends rasche Tempo, der Konversationston mit seinen engen Intervallen und seiner sprechhaften Rhythmik, die starken Affekte und ihre hastige, wohlerzogene Dämpfung, die Notwendigkeit, mit vielen Requisiten des Alltags zu spielen, drängte die Darstellung ganz auf Realistik und Gesellschaftston.

Die Kostüme waren bei den Gesellschaftsmenschen Rokoko, bei den Volkstypen spanischen Einschlags, doch immer bühnengemäß typisierend, ja in den komischen Typen zur commedia dell' arte schielend und modern stilisiert. Die Erotik prickelte in den Verkleidungen der Gräfin, Susannens und Cherubins, der Soubrette im seidenen Pagenkleid, auf.

Die Dekorationen waren milieuhaft und wirkten auch so, ihr Stil war der klassizistische Rokokostil des alten Burgtheaters. Die Beleuchtung gab drei Akte lang hellen Tag, doch vom frühen Morgen bis zum dämmernden Abend differenziert. Der Gartenakt huschelte sich in das beliebte Liebes- und Vertauschungsdunkel, zur Auflösung der Szenen leuchtete ein heller Mond, und blinkende Fackeln skizzierten jenes Chiaroscuro, welches die Reihe der Lustspieltypen einer sinnenfreudigen Rokokogesellschaft zum Epilog beleuchtete.

Von der Besetzung bis zum Schlußapplaus ersehen wir, daß es Mozart um eine realistische Darstellung seines musikalischen Lustspieles zu tun war, um die nichts verhüllende Zeichnung eines Gesellschaftsbildes aus dem 18. Jahrhundert.

VI.

Auch wir haben also ein objektives, realistisches oder, wie Schiller sagen würde, naives Gesellschaftsbild auf der Bühne zu gestalten. Dieser naive, realistische Stil schließt vor allem jenes angeblich komische Element aus, welches die Buffomanier auch dem „Figaro“ gewöhnlich aufträgt: das Parodistische. Bis auf die traditionell sentimentale Gräfin und den Konditorpagen parodieren die gewohnten Ensembles. Das heißt, sie ziehen aus der Rundheit der lebendigen Personen einen typischen Zug nach dem Verfahren des

Mimus heraus und übertreiben ihn alleinherrschend ins Groteske. Der Graf die Eifersucht, Figaro den Vorwitz, Susanna die Soubrette, Marzellina die lüsterne Alte, Bartolo seine Abneigung gegen sie, Basilio seinen Kupplerzug, Antonio die Besoffenheit. Diese Manier ist ebenso wirksam und bequem als im „Figaro" musikalisch und dramatisch grundfalsch. Die unparodistische Musik, welche jeden Charakter ernst nimmt, paßt sich der Groteske nicht an. Darum singen diese Figuren um so ernsthafter, pathetischer, je parodistischer sie sprechen und mimen. Damit aber brechen sie ihren Charakter auseinander.

Die Musik ist wahr, unparodistisch, darum sind uns auch alle „Figaro"menschen volle Menschen, welche an sich glauben. Ihre Leidenschaften sind echt, ihre Selbstsucht und ihre Ränke sind lebendigstes Bedürfnis ihrer menschlichen und gesellschaftlichen Natur. Sie nehmen sich selbst auch in den lächerlichen Situationen ernst, und nur durch diese Situationen selbst wirken sie komisch. Sie glauben ferner einander zu durchschauen und tun nur so, als täten sie es nicht, und daraus wächst ihre Ironie, der „Ernst des Scheines", wie Jean Paul definiert. Aus der Ironie heraus, welche ja immer eine aggressive Leidenschaft in höflichen Ausdruck umdeutet, steigert sich der Sarkasmus der begleiteten Rezitative (Nr. 17, 19), der Kavatine (Nr. 3) und Arie Figaros (Nr. 27), aus ihr bricht der tobende Zorn der Bartolo- und Grafenarie (Nr. 4 und 17) los. In den Ensembles wechselt Ironie, Sarkasmus und nackte Leidenschaft mit stilleren, reineren Gefühlen, welche auch die Arien der Gräfin (Nr. 10), Susannas (Nr. 28) und Cherubins (Nr. 11) als Licht- und Ruhepunkte aus den allzumenschlichen Treibereien des tollen Tages hervorleuchten lassen.

Ironie, Sarkasmus und Leidenschaft aber können sich mit den Operettenspäßen der landläufigen parodistischen Darstellungsmanier, welche komische Effekte als Wirkungen ohne Ursachen zwischen die ernsthaft gesungenen Nummern einstreut, nicht vertragen. Denn nichts muß psychologisch fester motiviert sein als die Ironie.

Ein Beispiel gelte für viele. Die Arie Figaros „Non più andrai" (Nr. 10) schildert das Soldatenleben von der heiteren, satirischen Seite. „Man hört die Stimme des einexerzierenden Unteroffiziers. Man sieht den Rekruten vor sich, wie er — unbeweglich, perpen-

dikulär — die Ohren spitzt . . . Während die Singstimme fortfährt, die kleinen Einzelheiten des Militärdienstes in syllabischen Achteln auseinanderzusetzen", singen die Bläser den Ruhm (Ulibischeff 92). Ein ironisches Seitenstück zu Schillers pathetischer Erzählung des Kammerdieners in „Kabale und Liebe" tut sich uns auf. Dagegen stellt die Phalanx der Bläser die edeln und schönen Bilder des Ruhmes und der Schlachten dar, bis sich Ironie und Enthusiasmus in dem Zuruf: „Cherubino, alla vittoria, alla gloria militar!" vereinen. Die nur auf den einen, parodistischen Ton gestimmte Bufforegie steht ratlos vor diesem Problem der doppelseitigen Darstellung. Sie hilft sich aber mit komischen Effekten. Figaro singt die Arie ins Publikum (natürlich!), indessen sich hinter seinem Rücken Susanna und Cherubin immer wieder umarmen. Als Figaro die beiden am Schluß der Arie erwischen will, schlagen sie ihm die Tür vor der Nase zu. Vorhang. Einen plumperen Schlag ins Gesicht der dramatischen Logik kenne ich nicht. Wie? Der kluge, immer vorsichtige Figaro läßt sich von dem grünen Jungen so dumm düpieren? Die zwar kokette, aber doch in Figaro verliebte, ihren Ruf wahrende Susanna küßt sich neben dem Bräutigam mit dem Kadetten? Einem komischen Effekt zuliebe schmiß man das Drama auf den Kopf. Diskretere Regisseure versuchen zwar, Cherubin während der Arie in die Uniform zu kleiden (wo kommt diese so schnell her?) und ihn begeistert im Takt durchs Zimmer marschieren zu lassen. Zu dieser Soldatenspielerei ist Cherubin, der ja eben Offizier wurde, wirklich nicht mehr kindisch genug; und außerdem ist er gar nicht begeistert von seinem neuen Rang. „Nenne mich nicht bei diesem k r ä n k e n d e n Namen!", sagt er kurz darauf. Auch diese Konzession an die Hosen der Soubrette ist mithin unmöglich. Wir müssen vielmehr fragen: Was will Figaro mit der Arie? „Umarme zum letzten Male deine Freundin Susanna!", hatte der Graf Cherubin anzüglich aufgefordert. Das trifft den eifersüchtigen Figaro. Den Pagen zu strafen, schildert er ihm mit dem Behagen des warmsitzenden, sicheren Bürgers die Roheit des Krieges, er schildert dem adeligen Knaben mit der beißenden Schärfe des antimilitaristischen vierten Standes die Kleinlichkeiten und Strapazen des Soldatenlebens. Cherubin wird immer kleiner und hilfloser. Und wie ihn Figaro ganz fassungslos vor sich sieht, dann trumpft er ihn mit dem ironisch

rauschend begleiteten: „Cherubino, alla vittoria, alla gloria militar!“ vollends ab. Susanna ist während der Arie überflüssig. Sie holt Cherubins Reisesack, Mantel, Hut, Degen und Pistolen. Zum Nachspiel kommt sie damit herein. Cherubin jedoch wirft Hut und Degen hin und rennt davon. Figaro lacht ihn aus. Wir aber wissen, daß der Page nicht abreist.

VII.

„Diese Musik verlangt, daß man zu spielen wisse.“ Die eine Situation, die eine Stimmung, welche das Orchester, Mozarts Operndramaturgie getreu, in den verschiedenen Menschen des Ensembles nur verschieden widerspiegelt, bedingt auch die darstellerische Einheit der Haltung. Tempo, Melodik, Dynamik und Agogik des Orchesters bestimmen auch die bühnliche Darstellung. Tempo und Melodik sind „auf den schlichten Ton häuslicher Unterhaltung“ gestimmt. Der lebendige Konversationston des italienischen Dialogs fließt durch Gesang und Orchester. Wir haben ihn so auf der Bühne zu gestalten. Das Taktgefühl leitet musikalisch wie moralisch die Menschen. Mit einfühlsamer Behutsamkeit müssen wir aus der Melodie die Absicht der Rede (wie die Person ihren Satz eigentlich meint) herausschälen. Die Konversation läßt auch niemals den großen, sich ausschwelgenden Gesangston aufkommen, fast nirgends kommt es zu reiner, ausströmender Lyrik. Die Regel Mozarts: daß man im Ensemble viel mehr sprechen als singen müsse, treibt im Konversationsgesang des „Figaro“ ihre klarste Blüte. Damit verbietet sich auch die große Geste, das pathetische Spiel der ersten lyrischen Fächer. Nach Rutz steht „Figaros Hochzeit“ auch im Typus I kalt, schlicht und lyrisch. Die gesellschaftliche Sitte des 18. Jahrhunderts regelt Haltung und Gebärde, welch letztere immer eher beherrscht, bloß angedeutet als durchgeführt wird. Die Prinzipien der Diskretion und der fallenden Pointe stehen auch uns im „Figaro“ als Gebot da. Die spielenden Augen, die sprechenden Hände, die wechselnde Färbung der Stimme spiegeln Tempo und Melodik des Orchesters körperlich wider, sie dienen dem indirekten Ausdruck, der durchgehenden Ironie, dem Schein des Ernstes.

Der Ernst aber selbst, das wahre Gemütsleben, wird aus der Dynamik und Agogik der Partitur dargestellt. In keinem dramatischen Werke Mozarts folgt der jähe Wechsel zwischen forte und

piano so häufig und heftig aufeinander, wie im „Figaro", nirgends in seinen Opern wird die Hausregel der Agogik: crescendo für steigende, diminuendo für fallende Tonhöhe öfter durchbrochen als im „Figaro", und sei es bloß durch die Farbe der Instrumentation.

Diese Heftigkeit, dieses Ausbrechen aus den Banden der Regeln und Konventionen, dieses scharfe Wechseln der Stimmungen ist eben die musikalische Folge jener von Jahn konstatierten „Mischung warmer Gemütserregung und unwillkürlicher Reaktion des Verstandes". Die Leidenschaft bricht im forte aus, der Verstand zuckt im piano zurück; die Gemütserregung bäumt sich gegen die Zügel der konventionellen Klugheit, diese reißt immer wieder den Ausbruch zurück: die Hausregel der Agogik springt aus. Niemand ist entschieden leidenschaftlich, aber auch niemand entschieden verständig. Hier ist der Angelpunkt, wo Dirigent und Regisseur ihre Darsteller ansetzen müssen. Der Ausdruck echter Leidenschaft in der Stimme, die scharfe, kurze Gebärde des Körpers bildet das gärende Innenleben ab, die hastige Zurückhaltung des Tones, die vertuschende, kleine Geste malt die ängstliche Reaktion des Verstandes. Alle diese auf Selbstsucht gegründeten Charaktere zappeln in denselben Verlegenheiten, das Orchester hält ihre Situation fest, und an den Fäden der individuellen Melodie zucken diese Menschen in gleichem Takt, aber mit so ganz widerstrebenden Seelen. In der manchmal bis zum heftigen Sarkasmus gesteigerten Ironie der Weltbetrachtung finden Mozart und Beaumarchais ihre Einheit. Diese Ironie, der Schein des Ernstes, kann auch allein den Stil zur Bühnendarstellung von „Figaros Hochzeit" bestimmen.

VIII.

„Der Meister psychologischer Charakteristik empfand kein Bedürfnis, derselben durch ein äußerliches K o s t ü m zu Hilfe zu kommen, und verzichtete darauf, durch Anwendung bestimmter musikalischer Formen daran zu erinnern, daß das Stück in Spanien spielt" (Jahn IV, 235). Danach hat die heutige Inszenierung auf das Betonen des Lokalkolorits zu verzichten, sonst kommt sie mit der so gar nicht spanischen Musik in Widerspruch. Nur der Fandango (in Nr. 23) wird von einem in spanischer Art gekleideten Ballet getanzt. Wie die Musik energisch wechselhaft ist, wie das Spiel in Ge-

sangsausdruck und Geste entschieden und deutlich ist, so bringen wir auch einen festen Schnitt der Kostüme und ausgeprägte Farben auf das Theater. Nicht die süßen, verwaschenen Farben der Watteau-Schule suchen wir aus, sondern die starken, hellen Farben der Mozart verwandteren Klassizisten; Figaros aufreizend rote Livree ist das leuchtende Zentrum.

Auch in der Dekoration weicht das übliche Weiß-Gold lebendigeren Kontrasten. Wir geben die Oper in zwei Abteilungen auf vier Schauplätzen. Zuerst Figaros künftige Wohnung. Sie ist kein Stukkatursalon, wie gewöhnlich, sondern ein schlichtes Dienerzimmer. Ein Alkoven für das Bett, rechts und links davon die Türen zu Graf und Gräfin betonen die dramatische Situation. Kisten, Kartons, Bett und Truhe zeigen das Einziehen an. Das Gräfinzimmer ist rot mit weiß, der Festsaal zwar Weiß-Gold, aber mit farbigen Vorhängen, mit starken Licht- und Kostümwirkungen der Festmusik entsprechend belebt. Der Garten wird intim mit Balustraden, geschnittenen Hecken, farbigen Blumenbeeten und Winkeln eingerichtet. Seine Anlage ist ein dem Versteckspiel günstiges Halbrund, welches vorne durch zwei Balustraden geschlossen ist. Dort sind die Lauscher Susanna und Figaro während der Vertauschungsszenen sichtbar, was die Vorgänge unglaublich klärt.

IX.

Wer sich wundert, in dem ganzen Abschnitt die gewohnten Worte von Mozarts „sprühendem Humor“, und „geistreich“ und „Grazie“ bühnlich unübersetzt zu finden, dem sei geantwortet, daß Humor hier Ironie heißt, und daß Grazie selbstverständlich ist. Geistreich aber bleibe den Rossinis als Etikette vorbehalten.

DAS MUSIKDRAMA „DON GIOVANNI“

> Der Don Juan ist der lebendigste Ausdruck davon, wie das Leben ὕπουλος ist.
>
> Schopenhauer.

I.

„Ich werde in der Nacht für Mozart schreiben und denken, Dantes Hölle zu lesen“, nahm sich Da Ponte vor, als er das Don-

Juan-Drama zur Musik bereitete. Und ewigkeitsgültig wie Dantes Höllenepos ist auch Da Ponte-Mozarts Menschlichkeitsgedicht. In unzähligen Deutungen ist es möglich, und keiner kann sagen, seine ist die richtige. Auch Mozart konnte es nicht, dachte es nicht, er schuf nur in höllischem Feuer und irdischer Naivität seinen Faust der Sinne, wie Goethe seinen Don Juan des Geistes. Goethe wehrte alle Fragen nach der Idee im „Faust“ ärgerlich ab: „Je inkommensurabler und für den Verstand unfaßlicher eine poetische Produktion, desto besser“. Mozart hätte auf eine gleiche Frage nur gelacht und einen salzburgischen Witz gemacht. Weil er nun nichts redete, sondern naiv-genial bildete, so wollen die meisten jüngsten Erklärer im „Don Giovanni“ eine ganz normale opera buffa sehen, ja ein geistreicher, sehr gebildeter Kapellmeister schlug mir gar vor, Mozarts Oper im Marionettenstil zu inszenieren.

„Don Giovanni“ ist inkommensurabel wie der „Faust“ und auch so groß wie dieser und Dantes „Hölle“. Das merkte Mozarts Geistesbruder Goethe eher und tiefer als unsere unmaßgeblichen Feuilletonisten. Schiller hing an die Gattung der Oper sein Vertrauen, „daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte“. Alle Wagnerbiographik nimmt das Prophetenwort des großen Idealisten für ihren Meister in Miete und liest nicht weiter. Doch am nächsten Tage, gleich im nächsten Briefe vom 30. Dezember 1797 steht von Goethe geantwortet: „Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper hatten, würden Sie neulich im ‚Don Juan‘ auf einen hohen Grad erfüllt gesehen haben; dafür steht aber auch dieses Stück ganz isoliert, und durch Mozarts Tod ist alle Aussicht auf etwas Ähnliches vereitelt“.

Ein Bacchusmythos, eine dionysische Tragödie ist der „Don Giovanni“.

So lehren alle Dramaturgen: Es ist Sache der Tragödie, die letzten Dinge der Menschheit und Menschlichkeit im Symbol des Einzelschicksals zu erörtern. Die Antike schon gab diesen Symbolen in ihren tragischen Mythen die dramatische Form, im Mythos sah auch Richard Wagner noch den Stoff des echten Musikdramas. Die Sage vom Don Juan ist ein solcher Mythos. Don Juan ist der symbolhafte Träger des allgemein menschlichen, von allen Religionen

als dämonisch empfundenen Triebes des Eros. Dieses dämonische, allgemein menschliche, mythische Wesen der Don-Juan-Figur macht sie zur bloßen Buffotype unmöglich, denn jeder Typus ist nur Vertreter einer gewissen Klasse von Eigenschaften, niemals des allgemein Menschlichen. Eros aber ist ein Gott, der in Aller Busen wohnt und teuflisch tief ihr innerstes erregt. Der Buffotypus des Erotikers wäre Casanova. Casanova ist der feinschmeckerische Verführer, der die Liebe mehr als Sport betreibt. Don Juan aber ist nach Kierkegaards (81 ff.) wunderbarer Auslegung die „Inkarnation des Fleisches oder die Beseelung des Fleisches durch den eigenen Geist des Fleisches", er ist „der Ausdruck für das Dämonische, sofern es als Sinnliches bestimmt wird, wie Faust der Ausdruck für das Dämonische, sofern es als das Geistige auftritt, ist". Wenn Kierkegaard (86) noch auf ein antikes Seitenstück Don Juans im liebesunerschöpflichen Herakles hinweist, so denken wir sogleich an die antiken Herakleskomödien und -mimen, ohne natürlich eine Abfolge zu behaupten. Für Don Juan sind die Weiber dämonische Notwendigkeiten. Er spricht es auch bei Da Ponte-Mozart aus: „Lasciar le donne? Sai ch'elle per me son necessarie più del pan che mangio, più del l'aria che spiro! Die Weiber lassen? Sie sind mir notwendiger als das Brot, das ich esse, notwendiger als die Luft, die ich atme" (II, 1).

Spricht so ein Buffotypus? Kann er so sprechen? Wären solche Worte in Casanovas galantem, tändlerischem Munde möglich? Oder könnte sie Mozarts Casanovafigur, der Graf Almaviva, sprechen? — Unmöglich!

Sicherlich erlebt aber ist die dämonische Sexualität und das Problem des Mannes zwischen zwei Frauen von dem lungenkranken und darum sexuell doppelt empfänglichen sinnlichen Mozart, dem Manne Constanzens, der ihre Schwester Aloisia doch nicht vergessen konnte, und trotzdem in Prag zu blonden und brünetten, großen und kleinen Sängerinnen in Liebesbeziehungen gebracht wird. Dem erotischen Trieb gärte gerade in der „Don-Giovanni"-Zeit das mystische Todesgefühl entgegen (vgl. 228), ihm brannte der Tod des Vaters in der Seele, der schon dem Knaben gleich nach dem lieben Gott kam, und die todesgefährliche Krankheit Constanzens. Die dämonische Bejahung der Sinnlichkeit am Abgrund ihrer ewigen Ver-

neinung durch den Tod war erlebt, so erlebt und darum sagenumwoben, wie die Schauer des Requiems.

Dem realistischen Genie enthüllt jede allmenschliche Tragik auch die kleinmenschliche Lächerlichkeit ihrer Umkehrung in die Ironie. Darum der ewige Mimus des Hanswurst; darum Leporello. Wieder greift Mozart in die Welt der Volkskomödie, wo der Narr der Schatten des Helden ist. Alle bekannte Feigheit, Gefräßigkeit, Schwatzhaftigkeit und Sinnlichkeit zeigt dieser dummpfiffige Mimus. Er heißt sonst Arlecchino, Brighella, Sganarell, Hanswurst, nur bei Da Ponte-Mozart heißt er Leporello. Ich glaube, daß Leporello nur eine spanisch sein sollende Aussprache des österreichischen Hanswurstnamens Lipperl ist, der um 1760 zuerst in Graz auftaucht. Im Laufener Volksspiel vom Don Juan, das auf die Wiener Haupt- und Staatsaktion zurückgeht (Werner 95), heißt der Diener Pfiliph und Lipperl (Werner 150), vielleicht nach dem Philipin eines französischen Don Juan. Lipperl wurde in unserer Oper zu Leporello wie Kasperl zu Casparo und beide zusammen zum Casparo-Leporello (Merbach 103). Vielleicht spielte dazu noch der bezeichnende Anklang an leprotto (Häschen) mit.

Dramma giocoso, nicht opera buffa nennt schon das erste Prager Textbuch unser Shakespearesches Musikdrama (Procházka 109) mit seinem grausamen, lächerlichen Spiel des Lebens und des Todes. Tragikomödie würde der Moderne sagen.

Da Ponte arbeitete eigentlich, wie Chrysander (Vierteljahrsschr. f. Mus. Wissensch. IV, 420 ff.) nachweist, Bertati-Gazzanigas Textbuch zu deren „Don-Giovanni“-Oper nur um. Bertati nun fußte einerseits auf Goldonis „Don Giovanni Tenorio“ und andererseits auf Molières „Le festin de Pierre“. Mit diesen beiden Quellen aber haben wir schon unseren Zusammenhang mit dem Volksmimus der commedia dell’ arte gefunden, denn Goldoni wie Molière hatten die alten Stegreiftypen auch in ihren Stücken. Und so kommt es, daß diese in der Musik so lebensstarken Menschen textlich aus ihrer typischen Maske nicht heraus können und sie mit einer grauenhaft lächerlichen Promptheit immer wieder herzeigen müssen. Tragikomödie! Shakespeare!

Wir hörten schon, daß Ruspigliosi die Stoffe des Mantel- und Degenstückes aus der Heimat Calderons nach Italien brachte und

in die opera buffa aufnahm. Noch vor ihm war der „Don Juan“ Tirsos dahin gelangt (Jahn IV, 335). Die dramatisierte Sage wurde dort bis zum Puppenspiel und der Harlekinade volkstümlich. Don Juans Sinnendämonie und der steinerne Gast blieben immer im Kern der Dramen. Der spanische Grazioso Catalinon verwandelte sich in Arlecchino (Jahn IV, 336 f., 368), der auch bei Don Juans Abenteuern Schildwache stehen muß und bei seinem Schmause sehr gefräßig ist. Dasselbe Wachestehen, dieselbe Gefräßigkeit hat z. B. auch der Hanswurstdiener Barac in der deutschen Hamburger Oper „Cara Mustapha“ (Gaedertz 83 f.). Auch Leporellos Register, das Piccini buffonesk schon verwendet hatte (Abert, Piccini 32), sowie der Kleidertausch mit Giovanni sind Stegreifrequisiten (Jahn IV, 351, 356), seine Vorwürfe gegen seinen Herrn über dessen Abenteurerleben macht schon Ruspigliosis Tobacco (Goldschmidt, Oper I, 99), sowie Lahire in Favart-Dunis „Fee Urgèle“, die Mozart von Paris her kannte (Calmus 29). Auch im Deutschland des 18. Jahrhunderts steht Don Juan und sein Diener Harlekin auf dem Stegreif- und Puppentheaterspielplan (Jahn IV, 344). Don Juan und Leporello reihen sich damit zwar in die internationale Überlieferung der Mimustypen, nicht aber in die Tradition der Mimusliebespaare ein. Diese vertreten vielmehr Anna und Ottavio als seriöses, sowie Zerline und Masetto als munteres Liebespaar. Die letzteren heißen bei Tirso Aminta und Patricio und werden im Zeitlauf operettenmäßig. In Piccinis „Locandiera di spirito“ bringt die kluge muntere Liebhaberin den blöden Jungen schmeichelnd zur Raison, wie Zerline ihren Masetto (Abert, Piccini 32). Das Schäferspielmotiv: verderbter Hof, naives Land klingt auf, wenn Giovanni so handelt, wie der Fürst Astolph, der Ninette (à la cour) am Tage vor der Hochzeit mit ihrem Bräutigam Colas an den Hof lockt (Calmus 37). Hiller übernahm Ninette als „Lottchen am Hofe“, deren Colas zum Gürge wurde; und Gürge heißt Masetto in einer deutschen Lokalisierung von Mozarts „Don Giovanni“. Auch bei Molière ist das Paar in Pierrot und Charlotte vorgebildet.

E. T. A. Hoffmanns Deutung, daß Anna ihren Vergewaltiger liebt, ist seit Jahn oft angegriffen worden. Vielleicht hilft uns die Bühnentradition der Vorbilder zu einer Lösung der Frage. In der Sage und in Tirsos erstem niedergeschriebenen Drama gelingt

Don Juan die Verführung Annas (Schurig II, 110), bei Goldoni liebt sie Don Juan, ja sie entlobt sich von Ottavio und verlobt sich mit Don Juan. Die Tradition: Sage-Tirso-Goldoni-Bertati-Da Ponte gibt also E. T. A. Hoffmann und mit ihm auch Kierkegaard recht.

So sehen wir hinter allen Figuren dieses Sexualmythos alte Maskentypen und Maskensituationen herauslauern. Mit ihnen begnügte sich die Bühnentradition, auf sie berufen sich die fachmännischen Verfechter des „Don Giovanni" als waschechter Buffooper. Es macht sie auch nicht stutzig, daß von Goethe und Stendhal an bis zu Kierkegaard und Shaw gerade die intuitiven und genialen Menschen im „Don Giovanni" das Genie des Dämon Eros erkannten und liebten.

II.

Der Schöpfer des „Faust" sah keine tändelnde und lustige Buffospielerei im „Don Giovanni". „Wie kann man sagen," zürnte er zu Eckermann (20. Juni 1831), „Mozart habe seinen Don Juan komponiert! Komposition — als ob es ein Stück Kuchen oder Bisquitt wäre, das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammenrührt! Eine geistige Schöpfung ist es, das Einzelne wie das Ganze aus einem Geiste und Guß und von dem Hauche eines Lebens durchdrungen, wobei der Produzierende keineswegs versuchte und stückelte und nach Willkür verfuhr, sondern wobei der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, so daß er ausführen mußte, was jener gebot." Als Eckermann früher schon (12. Februar 1829) einmal geäußert hatte, er gebe die Hoffnung nicht auf, zum „Faust" eine passende Musik kommen zu sehen, da antwortete Goethe: „Es ist ganz unmöglich. Das Abstoßende, Widerwärtige, Furchtbare, was sie stellenweise enthalten müßte, ist der Zeit zuwider. Die Musik müßte im Charakter des Don Juan sein; Mozart hätte den Faust komponieren müssen." Goethe, der Alters-, Zeit- und Typusgenosse Mozarts, gleich naiv und realistisch als Sinnenmensch und Schöpfergenie, der eindringliche Inszenator Mozarts, mag uns maßgebend sein. Zu seiner Empfindung stimmt es, daß der so gar nicht kuchen- und bikuitmäßige „Don Giovanni" keine Speise für die Zähne der sentimentalen und schwachen Zeit war. Wie Kierkegaard die dämonischen Genies Faust und Don Juan nebeneinanderstellte, so tat es hier Goethe selbst.

Und was hebt er hervor? Das Abstoßende, das Widerwärtige, das Furchtbare in den beiden Menschheitsdramen. Wo blieb die olympische Ruhe, Heiterkeit und das klassische Gleichmaß? Ja, hart und herb, abstoßend und furchtbar sind mehr als einzelne Stellen in Mozarts Drama. Nirgends vertuscht und beschönigt er. Von Leporellos zornig geknurrtem Wächterlied bis zu den grausigen Chören der Furien schlägt ein dantesker Musikausbruch aus dem andern. Sogar das sehr zu unrecht stets weggelassene Epilog-sextett, mit welchem sich, nachdem das göttliche Laster zerbrochen ist, die löbliche Tugend zu Tisch setzt, ist in seiner bürgerlichen Selbstgefälligkeit ein harter Kontrast zu dem sinnengenialischen Fieber der Partien des dissoluto punito. Wohl, die Oper enthält weiche (nie weichliche!), süße (nie süßliche!) Melodien, wie sie Francescas Erzählung im „Inferno“, wie sie Gretchens Monologe im „Faust“ sind, wie im „Macbeth“ Verse voll zartester Innigkeit klingen. Ottavios und Zerlinas Arien, das Mandolinenständchen sind solche liebliche Sonnenstreifen in der wilden Düsterkeit dieser Musik.

Eine hermeneutische Analyse würde hier zu weit führen und trotzdem die positivistischen Freunde der heitern Tonkonditorei nicht überzeugen. Wir gehen deshalb gleich auf die szenischen Prinzipien dieser Musik zu. Das italienisch-mozartische Chiaroscuro ergibt sich aus den eben erwähnten Kontrasten im großen, im einzelnen aber aus den licht aufsteigenden Stellen in den größeren Nummern. So affektbetont bis zur Dämonie, wie „Don Giovanni“, ist kein Mozartisches Werk. Der wackere Nägeli hielt sich auch, musikalisch entrüstet, über das „übertriebene, ausschweifende Kontrastieren“ auf (Jahn IV, 366), jenes Kontrastieren, welches dennoch die Gesetze der Diskretion und der fallenden Pointe erfüllt. Freilich finden wir, daß die gewissen forti und sofortigen piani, das gewisse sotto voce viel sparsamer verwendet ist als im „Figaro“ (so im ersten Finale Nr. 14: „Masetto?“ — „Sì, Masetto!“), dafür aber würde der Statistiker das affektvolle Crescendo viel häufiger und eindringlicher als dort belegen können. Giovannis dreimaliges: Misero! gegen den Komtur, im sotto voce, più voce und forte und das Mannheimer-walzenartige Anwachsen im Sextett Nr. 20 und im Finale Nr. 14 seien hierfür Beispiele. Der Affektsprache dienen auch die häufigen Imitationen, mit welchen die Personen einander das Wort aus dem

Munde nehmen, dient das harlekinische Schnellsprechen der italienischen Buffa, dient die händelisch archaisierende, herbe, strenge Elviraarie Nr. 8. Auch die affektuos deklamierende Einleitung der Ouvertüre in der französischen Form: langsam — schnell gehört hierher.

Darstellerisch wichtig ist es uns auch, daß die Partie der Anna, wohl mit Rücksicht auf ihre erste Sängerin, schwach begleitet ist, wenn auch die schneidenden Trompeten ihrer Rachearie furchtbar groß wirken. Die Rezitative zeigen viel darstellerische Bühnenanweisungen und in ihnen Spielpausen, welch letztere dafür desto sparsamer in den Nummern verwendet sind. Um so gebärdenreicher ist dort die Musik. Stark und vieldeutig ist ihre Gliederung, voll innerer und äußerer Beziehungen. Auf den bel canto und seine Manieren ist nur halbwegs in den für Wien nachkomponierten Stücken gerechnet, sonst herrscht die musikalische Affektsprache vor, die bedeutend härter und schwerer ist, als im konversationelleren „Figaro“. Man vergleiche nur daraufhin die Finale oder die Sextette beider Opern. Schon die stärkere Instrumentierung der Bläser (Posaunen im Fundament!), die wuchtigen Baßgänge und dumpfen Modulationen weisen uns auf die Shakespearisch-Faustische Darstellung hin.

Die Musik ist dramatisch von nackter, harter Sachlichkeit. Ihr dämonisches Wesen ist die grausam leichte Selbstverständlichkeit, mit welcher sie das Leben schildert. Seit Berlioz sind wir es gewöhnt, die Dämonie und das Satanische mit den klanglichen Mitteln des großen Orchesters und einer schaurig differenzierten Harmonik zu hören und zu empfinden. Diese musikalische Darstellung, z. B. in der Symphonie Phantastique, ist eine direkte Darstellung. Mozart verwendet sie zwar auch, wenn im ersten Finale und im Sextett das tragische Crescendo über das zitternde Plappern Leporellos hereinbricht, wenn er in der Kirchhofsszene die Statue zu düsteren Holzbläsern und Posaunen ihren Spruch auf Kirchenharmonien raunen läßt, wenn mit den ungeheuren D-Moll-Schlägen der tote Komtur zur Tafel kommt, wenn über den schweren Oktaven des Orchesters die Furienchöre unisono aus der Tiefe brüllen.

Den Hauptcharakter erhält aber Mozarts Dämonie durch die indirekte Darstellung, die tragische I r o n i e. Mozarts dämonische

Wirkung ist in erster Linie Kontrastwirkung. Es war seit jeher die theatralische Sendung des Narren, den gesunden Menschenverstand zu vertreten. Wenn Lear, Faust und Don Giovanni ihr Selbst zum Selbst der Menschheit erweitern, hängen der Narr, der Schalk Mephisto und Leporello mit enger Kraft am verständigen, gutbürgerlichen Egoismus. Und weil der gesunde Menschenverstand immer recht hat, so werden durch ihn die Kontraste zu den tragischen Wesen einer höheren, allmenschlichen Logik grausam und grotesk. Zur Darstellung solcher Verhältnisse sind die primitivsten Mittel die angemessensten: der Holzschnitt, der Knittelvers, das kleine Orchester.

Auch Mozart arbeitet so shakespearisch-goethisch. Die Affekte glühen und lodern bei ihm, aber selten (in dem Hauptthelden niemals) steigern sie sich zum Pathos. Leporello spricht auf Buffoweise seine vernünftigen Banalitäten schnell, die andern ihre dramatischen Bekenntnisse langsam. Gleich in der Einleitung (Nr. 1) keuchen Anna und Giovanni im tragischen Ringen, während Leporello in syllabischen Achteln sie ironisiert. Er plappert in das Sterben des Komturs vor Angst dreimal soviel Noten als Giovanni und der Komtur. Ebenso sprudelt seine gesunde Feigheit in der letzten Stunde Giovannis buffoneske Triolen in die harten, kurzen Reden Giovannis und in die langgezogenen Geistertöne des Komturs, die an die letzten Dinge greifen. Daß der Buffostil, den man als Buffostil gewöhnt war und gewöhnt ist, so unlöslich sich mit dem Stil des Tragischen vereinigt, bringt den Kontrast, der grausam, dämonisch, shakespearisch wirkt. Die unsentimentale Sachlichkeit, mit welcher Leporello und Giovanni im Terzett Nr. 16 Elvira täuschen, wie Giovanni als Leporello Elviras Worte und Melodie wiederholt, die Melodie des Ständchens, das eigentlich Elviras Dienstboten gilt, ihr selbst höhnisch zuschmeichelt, wie Leporello zu Elviras Klagen sich vor Lachen in buffonesken, kleinintervalligen Sechzehnteln schüttelt, diese Sachlichkeit ist grausam und dämonisch. So wirkt es auch, wenn nach dem Buffoschluß des Duettino Nr. 7 Elviras Arie Nr. 8 den schweren pathetischen Schritt Händels annimmt.

Die textliche Diktion des „Don Giovanni“ ist fast durchaus ironisch, und ihr entspricht vollkommen die Musik mit dem ganzen Schein ihres Ernstes. Die Registerarie gilt uns darin als die Höhe.

Eine nackte Realistik, heftige Affekte, dämonische Ausbrüche und ironische Kontraste kennzeichnen somit auch die musikalische Art des Don Giovanni.

III.

Die Uraufführung muß alle Schauer der Shakespeareart und alle groteske Grausamkeit der Volksspiele entfesselt haben. Sonst könnte die Tradition nach ihr nicht so tief in den Mimusschatz aller großen Volkskomödien hineingegriffen haben.

Mozart kam der Zeitsitte und eigener Gewohnheit folgend mit der nur skizzierten Oper nach Prag, um sie dort dem Ensemble erst gutsitzend anzumessen (Procházka 69). Aber selbst für das noch Unfertige waren die Vorbereitungen so schwach, daß er die Uraufführung aufschieben mußte (Br. II, 279), um sie selbst erst reif zu probieren. Das theatralische Personal in Prag fand Mozart zwar „nicht so geschickt wie das zu Wien, um eine solche Oper in so kurzer Zeit einzustudieren", aber es brachte doch genügende Qualitäten für eine solche Oper mit.

Die Truppe Bondinis spielte in Prag und in Leipzig. Im Schauspiel war Natur- und Konversationston ihre Losung (Teuber II, 134 f.), und sie galt ebenso in der Oper. Denn die Kritik sprach dem Regisseur Guardasoni (damals!) zu: „Er versteht Spiel und Gesang vollkommen, und ihm verdankt das Publikum, daß die Stücke fast immer sehr gut gehen, ungeachtet die Gesellschaft nicht zahlreich ist" (Teuber II, 129). Das Ensemblespiel, die darstellerische Abtönung ließ also meistens die starke Hand eines Regiekünstlers fühlen.

Guardasoni, Mozart und einige Tage auch Da Ponte (Leitzmann 79) inszenierten die Oper. Don Giovanni war der 22jährige Luigi Bassi, ein hoher Bariton und „sehr geschickter Schauspieler, im Tragischen ohne komödienartig, im Komischen ohne niedrig und abgeschmackt zu werden". Zur ironischen Darstellung befähigte ihn besonders sein Nachahmungstalent, mit welchem er seine Partner so fein parodierte, daß sie es selbst nicht merkten (Jahn IV, 386). Leporello war Felice Ponziani, von dem man rühmte, daß er „jederzeit in den Geist des Charakters eindringt und ihn mit Wahrhaftigkeit darstellt. In allen komischen Rollen ist sein Spiel unerschöpflich

und doch immer der Natur gemäß“ (Teuber II, 130). Mit diesen zwei Hauptpartien war die Darstellung auf Naturwahrheit und Diskretion gestimmt. Die Jugend Bassis ersehen wir noch auf seinem Porträtstich als Don Giovanni. Von ihm her, glaube ich, leitete sich die frühere Tradition, Giovanni als ganz jungen Mann darzustellen, denn auch auf dem bekannten Titelkupfer zur Partitur von Kininger und auf den Bildern von Ramberg sind die Giovanni bartlos, jung, ja knabenhaft dargestellt. Daß durch die große Jugendlichkeit der Charakter des Titelhelden und mit ihm die ganze Oper in ihrer grotesken Tragik noch grausam verstärkt wurde, ist klar; man denke sich Anna und Elvira gegen diesen knabenhaften Dämon gestellt. Teresa Saporiti war als Anna sanft und jung, ihre Partie schwach begleitet. Caterina Micelli als Elvira, Teresa (Caterina?) Bondini als Zerlina, Lolli als Komtur und Masetto, Baglioni als Ottavio sind unbeschrieben.

Mozart inszenierte und dirigierte. Daß es ihm um die starke, realistische Herausarbeitung der Affekte ging, bezeugen zwei Anekdoten. Nach der einen „forcierte“ er die Micelli als Elvira, bis sie unwillig wurde (Leitzmann 102). Also dachte Mozart für sie nicht ein passiv winselndes Klageweib geschaffen zu haben, sondern die heftig ausbrechende spanische Rächerin ihrer Ehre, als welche sie die feinfühligen ihrer Ausleger stets angesehen haben. Nach der anderen Anekdote konnte die Bondini den Schrei Zerlinens, als sie Giovanni hinter der Szene vergewaltigt, auf den Proben nie stark und naturgetreu genug bringen. Da ging Mozart auf die Bühne und ergriff sie unversehens so heftig, daß sie aufschrie. Teuber meint — ein honny soit! in der sittlichen Feder: an den Schultern; es war aber anderswo. Jetzt kam auch der Schrei natürlich und heftig heraus (Leitzmann 102). Die Kirchhofsszene bekam, erst auf den Proben der Realistik und Dämonie zuliebe, das Rezitativ mit der Komturprophezeiung (Procházka 87).

Der Stil der Darstellung war also ausbrechend und realistisch und so shakespearisch volksmäßig, daß bald üppig wuchernde mimushafte Intermezzi und Umarbeitungen sich herausbildeten. Die wichtigsten hat Merbach (Szene VII, Heft 7/9) zusammengestellt. Schon die ersten Übersetzungsversuche konnten wegen der „allzu volkstümlichen Einflüsse nicht ordinär und trivial genug sein“; sie

waren also im Hanswurststil gehalten. Dazu stimmt ganz genau eine Berliner Kritik von 1791: „Der Inhalt des Stückes ist das alte bekannte Sujet, das nur durch die burlesken Späße des Leporello, vor Zeiten des Hanswurst und durch den Komtur zu Pferde dem großen Haufen gefällt“ (Jahn IV, 153 ff.). 1789 schon gab es in Hamburg Einschübe, Hanswurstintermezzi mit dem Kaufmann, der als Abkömmling der Mysterienkrämer gerne eine komische Mimuscharge abgab, mit den dummen Gerichtsdienern, welche ganz shakespearisch anmuten, und mit anderen Mimustypen. In den häufigen Lokalisierungen hieß der Diener Leporello bald Fickfack, bald Harlekin, bald Casparo. Die uralten Späße des Falschverstehens und allzu wörtlichen Auffassens bestreiten oft die Komik dieser eingeschobenen Szenen. Das Volk in seinem naiven Instinkt für den Mythos, der ja Alle angeht, fühlte im „Don Giovanni“ also wirklich mehr als eine Buffooper und machte sich die ewige Tragikomödie des Geschlechtstriebes auf seine Art zu eigen, verfuhr mit ihm wie mit dem alten Spiel vom Faust. Ja schon vor Grabbe schmolz es beide Charaktere ineinander: Faust, Erfinder der Buchdruckerkunst unter dem Namen Don Juan, mit Wagner, Faustens Diener, unter dem Namen Leporello. Prügel, Verkleidungen und weitgehende Liebesszenen befriedigten die Grausamkeit, den Spieltrieb und die Erotik der Zuschauer. Daß die Volkstümlichkeit der Oper so schnell kam und so tiefgehend kam, war ein Zeichen sowohl für ihre mythenzeugende Kraft, wie für die realistische Wahrheit ihrer frühesten Bühnentradition. Ja der Einfluß der Volksbühne ging so weit, daß Tieck (III, 114), als er 1825 in München eine von allen Intermezzi gereinigte Aufführung sah, dennoch am Schluß von dem furchtbaren Höllenrachen, der Don Juan verschlang, berichten konnte. Dieser Höllenrachen aber ist ein altes Mysterienrequisit, ist der Schlußeffekt der Volksmimen von Faust und Don Juan, wenn sie der Teufel holt.

Das Zusammenspiel mit dem Wort- und Melodiefangen, den ironischen Wiederholungen, den symptomatischen Zwischenspielen, den vielen Requisiten, muß lebendig und voll Naturwahrheit, im Affekt aber der schwereren Instrumentation und leidenschaftlicheren Anlage gemäß ungebärdiger und dabei doch grandezziger gewesen sein als in dem Salonlustspiel von Figaros Hochzeit. Hier war

Shakespeare, hier war eine mimische Biologie. Bei aller textlichen Typenhaftigkeit ist die Musik psychologisch so außerordentlich reich, daß die Typen als starke, individualisierte Menschen gegeben werden mußten.

Die Kostüme waren, wie Bassis Bild anzeigt, Rokoko, ebenso die Dekorationen. Man tadelte es an der Bondini-Guardasonischen Inszenierung der Oper „Andromeda", daß Perseus und Andromeda in Fischbeinröcken (und sogar in rosa) gingen, Federbusch trugen, und daß die Dekoration zur Kleidung stimmte (Teuber II, 131). Auch Bassi trägt auf unserm Bild Federbusch, und die — freilich untheatermäßigen — Häuser sind 18. Jahrhundert. Die Kritik der Uraufführung lobte Chöre und Dekoration, durch Guardasoni mit sehr vielen Kosten glänzend hergestellt, stark (Teuber II, 237). 1808 waren die Dekorationen in Prag schon teilweise gotisch, das Schlußbild hatte an Stelle des Höllenrachens den feuerspeienden, Don Juan verschlingenden Vesuv (Procházka 121).

Die Standortetechnik war, wenn wir den Mannheimer Grundrissen von 1789 (Walter, Bibliothek 233 ff.), die gewiß dem Uraufführungsvorbild folgten, mehr glauben wollen als dem Bassibild, gewahrt. Wichtig ist, daß die Mannheimer Inszenierung im ersten Akt zwischen die heute noch übliche „Straße mit Wirtshaus" und Don Juans Garten, ein „Zimmer im Wirtshaus" einschiebt. Da zur Straßenszene dem Requisiteur Leporellos Silhouettenrolle und für die Gartenszene inwendig Tanzmusik aufgetragen ist, für die Wirtsstube aber: „Spieße — etliche Bauern", so wird diese Szenerie (mit feinerem Gefühl als die heute übliche) wohl der Bauernhochzeit und dem Champagnerlied gedient haben. Im zweiten Akt war für das kurze erste Duett ein eigenes „französisches Zimmer" bei Don Juan gebaut, was auf eingeschobene Intermezzi schließen läßt, für das Sextett diente „ein dunkler Saal", in welchem nach der Kirchhofsszene auch Annas Rondoarie spielte.

Die Beleuchtung ist im „Don Giovanni" echt mozartisch: Nacht, viel Nacht, Mond, Vertauschungsdunkel, Fackeln, Laternen, aber auch ein hell erleuchteter Ballsaal, ein Speisezimmer mit viel Kerzen. Gewitter, Einschlag und Zusammensturz verstärken diese Effekte. Die Schauer der Danteschen Hölle ergriffen am Ende den Sünder.

IV.

Nach meiner Erfahrung liegt die unbefriedigende Wirkung der bisherigen „Don-Giovanni“-Aufführungen weniger in der schlechten Übersetzung der Oper, denn wir haben schon alle möglichen Verdeutschungen erfahren müssen, sondern es kann vielmehr, da auch die italienische Fassung dem Bühnenverständnis Schwierigkeiten macht, der Fehler nur in der Inszenierungstradition des Werkes liegen, welche die Handlung nicht genügend klar herausarbeitet.

Wir wollen darum, fern vom Übersetzungsstreit, kurz das szenische Problem des Werkes erörtern.

V.

Der Titelheld erscheint zum Anfang in drei Liebeshandlungen verwickelt: erstens mit der adligen Komturstochter Donna Anna, zweitens mit der Bürgerin Donna Elvira und drittens mit der Bäuerin Zerline. Zuerst laufen die drei Abenteuer selbständig nebeneinander her, bis Elvira auch das Schicksal der Anna und Zerline in die Hand nimmt und sich so zur Führerin des Gegenspiels gegen Juan macht. Ihre Partie ist also mit der stärksten dramatischen Darstellerin des Ensembles zu besetzen, unabhängig von jeder Fachtradition. Anna ist eine sanfte, echte Mädchennatur. Sie vermag nicht, durch leidenschaftliche Empfindung bestimmt, allein, selbständig zu handeln wie Elvira. Anna braucht die Stütze des Mannes, sie überläßt dem ritterlichen Ottavio die Rache an Giovanni. Elvira aber rächt selber ihr Schicksal. Seitdem die Schröder-Devrient die Anna statt der Elvira sang, gehört die Partie freilich den Hochdramatischen und verschiebt so das ganze Drama bis ins Unverständliche. Von Jahn bis Georg Hartmann (Signale, Sept. 1916) wird vergebens gegen diese Tradition gekämpft.

Elvira heftet sich als sein Schicksal unerbittlich an den Weg Giovannis und verläßt ihn erst, als der Komtur ihre Sendung übernimmt. Sie hat keinen ihr eigenen Schauplatz, denn sie wandert immer Giovanni nach. Darum läßt sie der Text als Fremde, aus Burgos zugereist, in Sevilla sein.

Desto deutlicher muß die Inszenierung das Milieu der beiden anderen Handlungen herausarbeiten.

VI.

Um die notwendige dramatische Klarheit zu erreichen, brauchen wir etwas mehr und andere Schauplätze, als sie die Textbücher der Tradition kennen. Die erste Szene, der Donna-Anna-Handlung gehörig, spielt vor dem Hause des Komturs. Ob Garten oder Straße oder beides aufgebaut ist, bleibt gleichgültig; Don Giovanni ist im Milieu Donna Annas. Die zweite Szene ist die Handlung der fremden Elvira; sie verlangt einen neutralen Ort. Die traditionelle Sevillaner Straße, welche eine Schenke und Giovannis Villa vereinigt, um der Bühne Umbauten zu ersparen, ist hier als allzu neutral fehl am Orte. Unsere Verwandlungsbühne führt uns lieber auf eine Anhöhe vor der Stadt, in ein einsames Parkrondell mit dem Ausblick auf Sevilla. Dort kann sich Giovanni eher ein Stelldichein mit einem neuen Opfer geben als auf der Straße vor seinem eigenen Hause. Dort kann auch Elvira auf ihrer Reise von Burgos nach Sevilla wohlmotiviert letzte Rast halten und, vor den Toren der Rache, ihre Aufgabe in der Arie (Nr. 3) zusammenfassen. Und hier spielt noch die Registerarie.

Nun wechselt die Szenerie. Die Zerlinen-Handlung setzt in ihrem zuständigen Milieu ein. Was ist das Wesentliche des Zerlinen-Spiels? Daß Giovanni die Bäuerin an ihrem Hochzeitstag beinahe verführt. Darum lassen wir diese Handlung auf dem von einer Mauer umgebenen Platz vor der Kirche, die auf einem Hügel außerhalb der Stadt steht, spielen; Felder als Umgebung, im Hintergrund mehrere Villen, die vorderste ist die Giovannis. Die Bauernhochzeit kommt im vollen katalanischen Brautstaat von der Trauung aus der Kirche. Mit Recht kann jetzt Giovanni auf einem Spaziergange die Hochzeit als solche erkennen. Er lädt auch nicht die Bauern „in diese Schenke", sondern in seinen Palast (nel mio palazzo) ein, wo er die Hochzeit in seinem Sinne weiterfeiern will. Wenn nach dem Duett „là ci darem la mano" (Nr. 7) Elvira auftritt, nicht mehr im Reisekleid (aber auch nicht in dem unsinnigen Trauerkostüm), sondern im einfachen bürgerlichen Straßenkleid, so erklärt ein Gebetbuch deutlich den Zweck ihres Kommens an diese Stätte. Aber an der Kirche liegt auch nach altem Herkommen der Kirchhof, aus dessen Tor sich wieder das Erscheinen der weinenden, schwarzverschleierten Anna mit Ottavio motiviert. Das Quartett ist hiermit

ebenfalls szenisch deutlich begründet. Spielt die Zerlinen-Handlung zwischen dem Kirchenportal und der Türe in der Mauer auf der hellen Bühnenseite, so gruppiert sich das Quartett (Nr. 9) und die Ottavio-Anna-Szene (Nr. 10, 11) logisch vor der schwarzen Kirchhofstür und der düster verwitterten Kirchenmauer.

Die Champagnerarie, Giovannis Glanznummer, auf der Straße zu singen, ist unmöglich. Sogar der Garten ist zu wenig geschlossen für dieses sexuelle brio. Solche erotische Intimitäten verlangen den geschlossenen Raum, das Heim, die Werkstätte des Verführers. Ich lasse also den ersten Bogen des späteren Ballsaals fallen, den Saal selbst verhüllen noch sinnlich farbige Vorhänge. Leporello tritt auf, klopft an die Schlafgemachtür (dieselbe, in welche später Giovanni Zerline lockt), Giovanni kommt heraus und beendet, halb in der Tür, während des Rezitativs seine Festtoilette. Mit der Arie (Nr. 12) treibt er dann, zum Liebesfest bereit, Leporello und sich selbst in den Garten seiner Villa, welcher inzwischen aufgebaut wurde. Hier sind die angeheiterten, schon liebegirrenden Bauernpaare, hier vereinigt Giovanni alle drei Liebeshandlungen bei sich. Zerline und Masetto zanken hier, und schon das Auftreten des Maskenterzetts wirkt hier als Handlung, als Eindringen der Vergeltung in Giovannis Bereich. Der Ballsaal endlich spielt wieder in der Dekoration der Champagnerarie, nur daß die Vorhänge jetzt beiseite gezogen sind und den durch zwei Säulenreihen in drei Felder geteilten Saal öffnen, in dessen Mittelfeld das Hausorchester zum Menuett für Anna, Ottavio und die vornehmeren Gäste aufspielt, das auf der Seite des Schlafzimmers gelegene Bauernorchester zum Kontertanz für Zerline und Giovanni, die auf der Gegenseite geigende Dorfmusik zum Walzer Leporellos und Masettos wie der betrunkenen Bauern. Elvira beherrscht vom Mittelbogen vorne aus die Situation. Zerline wird von Giovanni in das aus der Champagnerszene schon bekannte Schlafzimmer entführt.

Der zweite Akt spielt anfangs, bis zum Abgang Zerlinens mit dem geprügelten Masetto, in der engen Straße vor Elviras Fenster. Für das Sextett (Nr. 20) schreibt das Buch vor: „Atrio terreno oscuro in casa di Donna Anna“. Ja, aber wie kommen Elvira und Leporello, Zerline und Masetto in dieses fremde Haus? Woher weiß der Zuschauer, daß diese finstere Diele zu Annas Wohnung gehört?

Man gab, um dieser Unklarheit der Situation zu begegnen, dieser Szene meist den Kreuzgang einer Kirche oder eine „Rotunde, die bei Spaziergängen als Durchgang benutzt wird", oder gar die Straße vor der Schenke des ersten Aktes. In so verwickelten Situationen aber, wie das Sextett eine darstellt, kann der Zuschauer sich nur zurechtfinden, wenn ihm der Ort schon bekannt und vollmöglich ist. Ich nehme deshalb hier wieder den mauerumfriedeten Kirchplatz. Die Tür in der Mauer ist bei Nacht geschlossen. Leporello hat mit Elvira diesen einsamen Fleck vor der Stadt gesucht. Die Lichter, welche Leporello den Hügel heraufkommen sieht, tragen Zerline und Masetto, welche dem vermeintlichen Giovanni auf der Spur sind. Anna und Ottavio kommen wieder aus dem Kirchhof. Es motiviert sich dann von selbst, daß in der nächsten Szene, der Kirchhofsszene, Leporello fluchend an der Mauer vorbeigeht, wo ihn sein dorthin geflohener Herr abfaßt. Der Kirchhof wird vom Zimmer der Anna abgelöst, bis endlich der Speisesaal Giovannis mit seinem Einsturz kommt, und das Gartengitter vor der Komturvilla, die erste Szenerie des Dramas also, die Reihe der Schauplätze schließt.

Diese szenische Einteilung ermöglicht mir eine klare, logische Gestaltung und Gliederung der Handlung in den dramatischen Gruppen, ohne der Partitur durch Umstellungen und Änderungen Gewalt antun zu müssen. Die Drehbühne sowie offene Verwandlungen verbürgen eine pausenloses Durchspielen innerhalb der zwei Akte.

VII.

Die shakespearische Freiheit der Schauplätze ermöglicht aber auch die shakespearische Freiheit der Zeit, welche um so schärfer die Einheit und Deutlichkeit der Handlung herausarbeiten läßt. Die Unmöglichkeit, daß der Komtur am Tage nach seinem Tode schon begraben ist und sein Standbild hat, ist vermieden. Zur Elvira-Szene (Registerarie) ist Giovanni umgezogen, er trägt sein elegantes Adelskostüm zum Stelldichein. Elvira kommt im Reisekleid (abito da viaggio). Die Szene vor der Kirche und alle folgenden des Aktes tragen sich wieder längere Zeit später zu. Giovanni spaziert mit Stiefeln und Stock über seine Güter, Elvira geht im farbigen Straßenkleid zur Kirche. Zu Hause, zur Champagnerarie und zum Hochzeitsball überraschen wir Giovanni beim Umkleiden ins Festgewand,

während das Racheterzett im Domino, die Bauern im Hochzeitsstaat erscheinen. Die Verwandlung legt auch symbolisch mehr Zeit zwischen die Einladung Giovannis an die Bauern und ihre von Leporello berichtete Ausgelassenheit. Giovanni kann Zerlinen jetzt auch mehr Zeit lassen, um sie für den Sündenfall reifen zu machen.

Der zweite Akt wird mit der Einladung an das Standbild, es möge „heut Abend" (questa sera) Giovannis Gast sein, dadurch, daß die Einladung nach Mitternacht ergeht, in zwei Teile zerlegt: in die Nacht bis zur Kirchhofsszene und in das letzte Abendessen Giovannis. Den Einschnitt zwischen beiden Zeiten überbrückt und markiert die Szene in Annas Zimmer (Briefarie Nr. 25), welche am Morgen der Katastrophe spielt. Ein versöhnendes Kontrastbild zwischen den beiden grausigen Nachtstücken. Der lockere Zusammenhalt der Handlung wird hier nicht zu vertuschen gesucht; ehrlich bekennen wir uns zu Mozarts Dramaturgie der Situationen.

VIII.

Die Oper „Don Giovanni" ist von Rutz als Typus I, kalt, ausgeprägt, dramatisch näher bestimmt. Verfolgen wir diesen Typus für die Gesamtdarstellung des Werkes weiter, so ergibt sich als grundsätzliche Körperhaltung das aufrechte, gerade Tragen des Oberkörpers mit dem wagrechten Vorschieben des Unterleibes nach Art der römischen Statuen, das Zwerchfell zusammengezogen (Rutz Fig. 4). Dadurch wird nicht nur die Bewegung und Mimik, sondern auch der Stimmklang, welcher hier dunkel und weich wird, kurz, die ganze schauspielerische Auffassung und Gestaltung der Partien gelenkt. Der Atem ist sanft und schwach, fern von dem scharfen, keuchenden Brustheben des Wagnerschen Typus III. Aber auch das Sehnende, Drängende des vorgeneigten Typus II (Beethoven) ist hier zu vermeiden. Leider wird Mozart gewöhnlich in dieser zweiten Haltung, welche die Grundhaltung der sentimentalischen, französierenden Darstellungskunst des 18. Jahrhunderts war, gespielt und wird dadurch unnatürlich, pseudoelegant wie ein commis voyageur. Er erhält eine affektierte, ihm fremde Süßlichkeit und Empfindsamkeit, welche besonders Elvira, Anna und Ottavio jenen fatalen, weinerlichen unmozartischen Charakter aufkleben, der den Philister dann als mozartisch entzückt. Das rasche parlando ist der italienische Natur-

grundton unserer Oper, er hat (Rutz 432) etwas Sprunghaftes, Unruhiges durch die Gegensätzlichkeit zwischen Ruhe und Bewegung. Die Gestik zeigt ein lebhaftes Spiel der Hände (nicht der Arme!), weniger der Beine. Dieses Händespiel finden nach Jahn alle Erklärer als für die dramatische Vertonung des „Don Giovanni" charakteristisch.

Fernab liegt diesem dramma giocoso alles Pathos. Der Realismus verlangt Einssein mit der Natur. Die Grundfarbe der Mozartschen Heiterkeit ist hier nicht der sentimentale Biedermeierhumor Lortzings, ja nicht einmal die weiche Freudigkeit der „Zauberflöte", sondern, wenn Mozart irgendwo Shakespearisch ist, dann ist er es im „Don Giovanni". Das Wesen dieses Humors aber ist die Ironie. Von dem spielerisch-zärtlichen Anhauch des Duettino „Là ci darem la mano" (Reich mir die Hand) bis zu dem trockenen, harten Sarkasmus der Registerarie und der Kirchhofsszene, ja bis zum blasphemischen Hohn des zweiten Finales brennt die kalte Flamme dieser Ironie. Nur durch sie wird Giovanni in seiner trotzigen Überlegenheit verständlich, denn kein Gefühl und Ausdruck distanziert Subjekt und Welt so deutlich voneinander wie die Ironie.

Der ironische Grundcharakter, das giocoso (nicht giojoso!) des Werkes zeigt sich vor allem in der Titelfigur. „Don Juan wird den Frauen dadurch so gefährlich, daß er sich instinktmäßig der Natur der Frau assimiliert, die ihn anzieht. Dies hat Mozart treffend ausgedrückt" (Jahn V, 395). Giovanni spielt immer eine Rolle, geht immer scheinbar ganz auf den Ton und das Wesen der Partnerin ein. Dadurch wird er ironisch, denn „Ernst des Scheines" ist ja nach Jean Paul die Formel der Ironie. So spielt er mit vornehmer Ruhe und Grandezza gegen Anna den Kavalier, ist selbst in der Heftigkeit der ersten Szene beherrscht, er folgt sogar dem Komtur in die klaren, weltmännischen Rhythmen der Herausforderung. Der galante Ton gegen die „bella Donna Anna" in den Rezitativen vor und nach dem Quartett Nr. 9 geht über die höfische Form und Sitte nie hinaus, ist aber doch so deutlich werbend, daß Anna an dem sinnlich geflüsterten „in mia casa v'aspetto" den Eindringling erkennt. Die feine, stille Linie in der Melodie Annas hat Jahn bereits gedeutet. Gegen das Bürgermädchen Elvira geht Giovanni schon rascher und deutlicher vor. Die Anrede in der Arie

Nr. 3: „Signorina“ zu den schmeichelnden Geigen hat etwas von dem empfindsamen Liebesspiel zwischen dem verführerischen Offizier und dem Bürgermädchen, dessen romantisch gezierter Opernton durch die Parodie im Terzett Nr. 16 besonders deutlich wird. Hier wird Giovanni leicht burschikos zu spielen haben, einen reichen Bürgerssohn, der Offizier ist. Die bürgerliche Elvira wird auch im Gegensatz zu der von klaren Rhythmen getragenen, höfisch erzogenen Anna viel unbeherrschter, leidenschaftlicher von ihren Koloraturen und kleinen Noten getrieben, wie es gerade das Quartett (Nr. 9) klar beweist, so daß Giovanni sie mit einem kleinen Schein von Wahrheit als wahnsinnig ausgeben kann. Mit Zerline macht der Verführer ebensowenig Umstände, wie etwa Casanova mit dem Stubenmädchen. Er geht gleich auf das Ganze los, tändelt sinnlich, handgreiflich mit der lüsternen Braut in der leichten, volksliedmäßig wiegenden Tanzmanier des Duettino (Nr. 7), er findet sich im ersten Finale in dem raschen, erotischen parlando des lockenden italienischen Bauernburschen zu ihr. Hat er Donna Anna mit feiner Grandezza die Hand geküßt und vor Elvira artig den Hut gezogen, so faßt er Zerline gleich keck um die Brust. Die sinnliche, etwas dumme Bäuerin Zerline, wie der polternde Bursch Masetto, im Urtext ebenso lebendig derb hingestellt wie in der festen, naiven Musik dazu, sie sind wie der ihnen blutsverwandte Leporello freilich in allen deutschen Texten zu den gewissen batisthemdigen, lackschuhigen konventionellen Theaterbauern geworden, wie sie seit den Schäferspielen üblich sind. Hier muß der Inszenator auf den italienischen Text zurückgehen und den kecken, südlichen Realismus sprachlich der Musik anpassen.

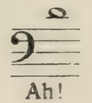
Aber auch den Männern gleicht sich Giovanni an und läßt sich vor allem mit seinem Diener Leporello gehen, dessen stachligen Dialekt er bis in die Nachahmung des Melodischen (Duett Nr. 15) annimmt, wie dieser die Manieren seines Herrn. Daher können sie ihre Rollen leicht und gut vertauschen, sobald es nötig wird. Bei der Einstudierung wird der Sänger des Giovanni dem des Leporello jene Stellen, wo dieser seinen Herrn kopieren muß, so oft vorsingen und vorspielen, bis dem Darsteller des Leporello die Nachahmung Giovannis ebenso täuschend gelingt wie Bassi, und ebenso geschieht es umgekehrt. Doch werden wir bei dem komischen Diener nie vergessen dürfen, daß er weniger von dem grobschlächtigen deutschen

Hanswurst, als von dem spanischen, mit Recht Grazioso heißenden Komiker abstammt, und daß Leporello zu deutsch so etwas wie Häschen bedeutet. Giovanni hat für sich selbst nur die für seine charakteristische, sprühende Lebensgier so bezeichnende, jagende, sogenannte Champagnerarie (Nr. 12), in welcher der Darsteller alle Zügel der Lebenskomödie abwirft und das ungebärdige, gierige, dämonische Temperament nackt und heiß auflodern läßt. Ein Ausbruch, ein Aufjauchzen, ein Schrei der Genußfreude. Die zitierte „Ungebrochenheit und Unmittelbarkeit in sich" des Typus I ist ja im „Don Giovanni" bis zur Blasphemie gesteigert. Was Simmel von Mozarts nächstem Verwandten im Typus I, von Goethe, beweist, „der von dem, was man Moral nennt, nichts wissen will und alle diese dunklen Erfahrungen möglichst von sich entfernt", das gilt, bis zur Dämonie der letzten Szene, von Mozarts Beichte im „Don Giovanni". Die Nachlässigkeit und Hilfslosigkeit, mit welcher die letzte Elvira-Szene gewöhnlich inszeniert wird, muß nun verschwinden. „Zum erstenmal treten Giovanni und Elvira als ebenbürtige Rivalen gegeneinander. Elviras leidenschaftliche Empfindung ist geadelt, geläutert, ohne an Stärke und Leidenschaft einzubüßen. Giovanni entwickelt eine Energie und Kraft der Lebenslust, welche den Charakter der Größe annimmt" (Jahn IV, 413). Dieses „Moment der letzten Spannung" muß darstellerisch auf Größe und Entsetzen hin auch mit allen Mitteln gestaltet werden. Da Ponte las ja Dantes Hölle für sie! Die stille Hoheit Elviras (sie trägt nach der letzten, schwersten Enttäuschung zum Zeichen ihrer Weltentsagung eine Art Klosterhabit) weiß nichts von der Stein-Rochlitzischen Bettelei um Jungfernschaft und Liebe. Sie warnt zum letztenmal als guter Engel den Sünder, er aber verdreht ihr lästerlich das Wort und die Melodie im Munde, er ironisiert ihren Kniefall durch seine galante Parodie. Elvira jedoch steht über jeder selbstischen Begierde. Ihr letzter Schrei ist kein feiger Quietscher, sondern der schneidende Schmerz um den verlorenen Menschen. Sie „entflieht" auch nicht „durch eine Seitentür", sondern sie geht im Innersten gebrochen, still betend, so langsam ab, daß sie gerade verschwunden ist, wenn der steinerne Gast auftritt. Die verzeihende Gnade wird von der rächenden Strafe abgelöst.

Die letzten Worte Giovannis hat Da Ponte aus den gewissen

Moralgründen des Tugendsäkulums viel schwächer gehalten als sie die romanischen Dramen dieses Stoffes kennen, viel schwächer als Mozart seine besessene dämonische Musik gab. Den sterbenden Wollüstling gar um Gnade wimmern zu lassen, wie es Stein-Rochlitz tut, ist unmöglich. Aber auch die wörtliche Übersetzung erschöpft weder den Gehalt der Musik, noch bringt sie einen, nach der erschütternden Komturszene gesteigerten, konsequenten Schluß. Mit dem Verschwinden des Komturs fällt das Buch gänzlich ab, und der Schluß wurde, indem man die letzte Szene Giovanni und Leporello gar nicht mehr singen ließ, durch die Inszenierung eines Feuer- und Maschinenspektakels zwar ausgefüllt, aber nicht erfüllt. Gegen Verwandlungs- und Lärmeffekte ist unser Publikum heute zu abgehärtet, denn Zirkus und Kino tragen diese Sensationen so reichlich und stark auf, wie das Theater sie niemals bringen kann. Worauf es uns ankommt, ist dies: den Charakter des Giovanni bis in die letzten tragischen Konsequenzen so zu steigern, wie es die Musik weit über den Text hinaus vollbringt. Wir lassen es deshalb an dem Gewitter mit Donner und fahlen Blitzen beim Auftritt des Komturs genug sein. Ungestört von Theatereffekten muß die kalte Lebensferne des steinernen Gastes und die heiße Lebensgier des blutvollen Renaissancemenschen zur letzten Abrechnung kommen. Dann aber — kein Bereuen! Im Gegenteil! So gewaltig auch die Stimmen der Hölle dröhnen (starker Männerchor durch Sprachrohre aus der Versenkung), wir steigern den Da Ponteschen Text zur dämonischen Intensität der Mozartschen Musik in einen Trotz hinein, welcher letzter Wahnsinn wird. Unter Blitzen und Donnern singt Giovanni im Fieberparoxismus (Kl.-A. Peters 8516, 282 ff.):

„Es faßt, zerreißt die Seele mir,
Zerfleischet mich mit wilder Gier,
Doch ich muß ohne Beben
Der Hölle widerstehn!
(Er reißt wahnwitzig Dolch und Degen heraus.)
Heran, ihr Teufel, kommt heran,
Ich wage meine Seele dran,
Ich trotze eurem Wüten ohn' Reue bis zum Tod!"

Nun schlägt der Blitz des Gewitters ein, auf dem 

welches er drei Takte hält, brüllt Giovanni gewaltig auf, bis sein Schrei im Einschlage erstickt, während über ihm und dem, im feigen Kontrast zu Giovannis Trotz winselnden Leporello, das Haus als schwarzes Chaos einstürzt. Sofort aber wandelt sich das höllische Toben in die stille Gasse vor dem Hause des Komturs. Leporello irrt herum, Elvira und das bäuerliche Ehepaar Masetto und Zerline kommen und wollen durch die große Gittertür ins Haus, als ihnen Anna und Ottavio entgegentreten. Die guten Leute laufen auf der Straße zusammen, um die Höllenfahrt des Sünders mit ihrem Tugendsprüchlein des Sextetts zu beschließen.

DIE OPERA BUFFA „COSÌ FAN TUTTE"

I.

Eine echte Komödienhandlung der leichtesten Form, ein elegantes Stegreifspiel alter Maskentypen tanzt über die helle Bühne. Das ernste Liebespaar und neben ihm die heiteren Liebesleutchen, die durchtriebene, kupplerische Zofe, der skeptische Weiberfeind, der sich selbst den Philosophen nennt, sie sind uns wohlvertraute Typen der Mimuskomödie. Eine echte, unwahrscheinliche Komödienhandlung ist es auch, welche in Neapel, der Heimat der opera buffa (vgl. 172 f.) uns vorgestellt wird. Zwei Liebhaber, die sogar Offiziere sind, lassen sich mit dem verstockten Misogynen in eine sehr unritterliche Wette über die Treue ihrer Bräute ein. Echt buffonesk verkleiden sie sich, und zwar als Balkanier, und suchen so einer die Braut des anderen zu verführen. Die Frauen fallen bis in den Ehekontrakt. Nun geben sich die Männer zu erkennen und verzeihen. Die Liebesprobe und die Probe der Frauentreue gehörte zu den beliebtesten Possenstoffen. Wie der Teufel Asmodeus in Bernardon-Haydns opéra comique „Der krumme Teufel" (Raab 64 f.) dem Doktor Arnoldus die eingeborene Treulosigkeit der Frauen zeigt, so tut es hier der mephistophelische Alfonso. Wie dort Merline ihre zwei Liebhaber leichthin für sich sterben lassen will, diese aber doch von dem Weib nicht lassen können, so versöhnen sich auch hier, trotz bewiesener Untreue der Frauen, die beiden Paare. Finale in dulci jubilo.

Der wackere Rationalist zieht überlegen seine Stirne in die Höhe, setzt sich mit zwei Fingern die Brille zurecht, sieht Mozart mitleidig an und lächelt: „Unmöglich! Die Schwestern müssen ja ihre Verlobten erkennen!“ Nein, Herr Professor, das tun die Schwestern eben nicht, denn nicht ihre als Dalmatiner verkleideten Bräutigame respektive künftigen Schwäger stehen vor ihnen, sondern die ihrem weiblichen Typus entsprechenden Verführertypen. Die Bräutigame sind stehende Masken oder, wenn Sie wollen, personifizierte Begriffe, und die Verführer oder Versucher sind es ebenfalls. Es sind bloß dieselben Darsteller, welche beide Begriffsanthropomorphismen spielen und wie ihre antiken Kollegen in der Komödie einfach zwei Rollen darstellen. Sie wechseln nur die Maske. Und Maske ist dieses ganze Theater. Darum zeigen diese Figuren, wenn der Vorhang fällt, auch keine Entwicklung. Sie bleiben, wie sie sind. Die Handlung wächst nicht nach Lessings dramaturgischer Forderung aus den Charakteren, sondern aus den Situationen. Ruckweise springt eine Szene nach der anderen vor, jede eine Verwicklung für sich, welche sich vor unsern Augen löst, um einer neuen Platz zu machen. So ist es Mozarts Dramaturgie. Die sogenannten Helden sind nur die Marionetten einer Intrige, welche durch ebenso marionettenhafte Figuren angezettelt und von Situation zu Situation getrieben wird. In der Wette erscheinen die Männer noch frei; dann aber sind sie an Alfonsos Wort angebunden, welcher selbst wieder an seinem eigenen Worte hängt. Die Mädchen und ihre Zofe tanzen ebenfalls an den Fäden der Wette. Es schürzt und löst sich nur ein Handlungsknoten. Nicht um ein Haar klüger sind die Personen alle, wenn der Vorhang fällt, nicht um einen einzigen Charakterzug reicher und weiter.

Nicht um einen einzigen? Das stimmt nicht ganz. Hier liegt eben in dieser Oper der Zwiespalt, welcher sie (mindestens in ihrer jetzigen Aufführungsform) so unverständlich, ja unsympathisch macht. Wäre „Così fan tutte“ die echte italienische opera buffa, wie sie von der „Serva Padrona“ bis zum „Barbier von Sevilla“, ja bis zu den „Neugierigen Frauen“ und der Zerbinetta-Komödie in „Ariadne auf Naxos“ sich uns zeigt, so wäre der Zuschauer von einem lustigen Zeitvertreib erheitert und könnte sittlich beruhigt nach Hause gehen und murmeln: „Ist ja doch alles nur Theater, Komödie“. Aber Mozart

steckt auch hier, wie immer, voll von menschlichen, sinnlichen, das ehrbare Publikum beunruhigenden Problemen. Er hat keine marionettenhafte commedia buffa dell' arte komponiert, unwirklich und wesenlos, sondern er hat seinen Typen eine greifbare menschliche Bedeutung gegeben, hat seine Begriffspersonifikationen psychologisch infiziert. Mozarts Liebhaber sind am Schlusse um die Erfahrung reicher: So machen's alle Weiber! und ihre Maske hat nun jenen gewissen schmerzlichen Zug gewonnen, welcher die Maske des Pierrot, des Gilles von Watteau für den problemlosen Philister so peinigend macht.

Mozart und sein Abbate Da Ponte haben von der französischen opéra comique gelernt, auch Masken menschlich erscheinen zu lassen.

Ihr Leben lehrte sie über die Liebe ironisch lachen.

Es ist Mozarts und seiner Zeit mächtigstes Sexualproblem, welches „Così fan tutte" wieder abhandelt: der Mann zwischen zwei Frauen. Eine wahre, wienerische Begebenheit soll zugrunde liegen, welche der Kaiser mit echt österreichischer Hetzfreude als warnendes Beispiel auf das Theater bringen wollte. Also lag die Gefahr solcher wahren Begebenheiten in der Luft. Mozart hatte sie ja selbst erlebt, an sich und wohl auch an Constanze, die er nicht umsonst mehrmals eindringlich warnt, ihre Ehe nicht zu vergessen. In unserer Oper ist die Situation mit buffonesker Romantik aber sogar verdoppelt und überkreuzt. Zwei Frauen zwischen zwei Männern, zwei Männer zwischen zwei Frauen. Changez les dames! Nach der menschlichen Komödie von Liebe und Gesellschaft in „Figaros Hochzeit", nach der Tragödie des Sinnendämons im „Don Giovanni" befreite sich Mozart in dem Buffonismus, im Satyrspiel der ungemischten Erotik „Così fan tutte" von dem Druck jener ewigen, nie lösbaren Probleme. „Così fan tutte" ist auch rein musikalisch ein modernes Satyrspiel, ist ein Scherz, eine Satire, eine Ironie, aber voll tiefer Bedeutung. Das allmenschliche Erlebnis des tollen Tages, welches alle Seiten des ewigen Kampfes von menschlichen Trieben, Moral und Gesellschaft mit Goethischer Wahrheit und Beichtlust aufdeckt, ist hier zu einem einzigen dramatischen Motivbündel verhärtet, zu den Kombinationen der bloßen Geschlechtlichkeit. „Figaros Hochzeit" ist der Spiegel einer vielfältigen Welt, „Così fan tutte" nur die Facette ihrer erotischen Seite.

Nur einmal, ein einziges Mal, loht hier der ganze seelische Alpdruck unseres Liebeslebens auf: in den beiden Duetten der ver-

tauschten Paare. Von diesen Szenen aus, nicht von dem bloß dramaturgischen Requisit der Wette, können wir allein das Werk verstehen und inszenieren.

Ulibischeff und Jahn und nach ihnen (selbstverständlich!) alle anderen Schriftsteller finden einen schweren Bruch in der musikalischen Charakteristik. Die Duette der Paare Dorabella-Guglielmo und Fiordiligi-Ferrando erscheinen ihnen mit viel zuviel echter Leidenschaft erfüllt, um nur bloßes Spiel sein zu können. Sie meinen, Mozarts echte Musikernatur, sein reines Herz durchbreche hier den Stil der Typenkomödie und stelle die Situation so dar, als ob sich die unrechten Paare im Reiz der Situation wirklich liebten? Als ob? fragen wir. Nun, „Liebe“ mag vielleicht ein zu starkes Wort sein. Aber Mozart wußte es wie Goethe zu gut aus seinem eigenen Erleben, daß in der Stimmung eines schwülen Sommerabends die scherzende Galanterie sehr leicht ganz unversehens und ungewollt in liebendes Begehren ausbricht. Jene plötzliche Wollust überfällt auch unsere vertauschten Verlobten; sie fühlen sich dem Zauber der Situation voll hingegeben. Es ist ganz wunderbar, wie in den beiden Duetten das Spiel in Ernst übergeht, wie später die Paare einander gegenübersitzen, im Kanon einander die Formel der Vergessenheit in dem Glück der Gegenwart zutrinken, und wie gerade nur der liebesroutinierte Guglielmo noch so viel Fassung bewahrt, um sich krampfhaft lachend unter dem Druck des Augenblicks zu winden. Diese Stimmung hält bis zu ihrer Auflösung durch Alfonso an, welcher mit dem Notar das in E. T. A. Hoffmanns Sinne „Abenteuerliche, was sie wie in seltsamer Krise begriffen, beginnen“ unterbricht. Wir fühlen: gerade noch zur letzten Minute. Denn Ulibischeff wird wohl darin recht haben, daß das heitere Paar, Dorabella und Guglielmo, und das ernste Paar, Fiordiligi und Ferrando, eine natürlichere Verbindung abgeben, als sie uns das Brautverhältnis der Exposition vorführt, daß also — und darin liegt die gesellschaftskritische Ironie des Stückes! — der Augenblick eigentlich fürs Leben recht hätte.

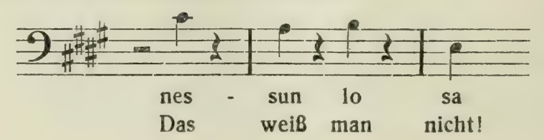
II.

Die Buffa als Kind der commedia dell' arte ist ja Satire, und Satire, Ironie ist nirgends bei Mozart so sehr das herrschende musikalische Gefühl wie in „Così fan tutte“.

Wie gelangt Mozart zu ihm, da die Musik bekanntlich nur direkte Gefühle ausdrücken kann, nur sagen kann, was sie meint, während die Ironie spottend gerade das Gegenteil von dem sagt, was sie meint; da in der Musik Idee und Ausdruck nur kongruent möglich sein sollen, während das Wesen der Ironie gerade in dem Kontrast zwischen Idee und Ausdruck liegt?

Mozart fand die Formel. Er gibt der Musik mit dem Ernst des Scheines die feinste Form der Ironie, die fallende Pointe oder, wie ich hier sagen möchte, die musikalische Litotes. „Die Ironie", sagt Kuno Fischer (100f.), „bleibt bei der Sache, vergleicht den Gegenstand mit seiner eigenen Natur, mit dem, was er nicht ist, aber sein möchte, sie vergleicht ihn nicht nur mit diesem seinem eigenen Ideal, sondern sie läßt ihn dieses Ideal sein." Nach diesem Prinzip scheidet Mozart das Fremde, Unorganische der parodistischen Satire aus seinem Kunstorganismus von vornherein aus und läßt dessen innere Einheit unangetastet. Er hat (Ulibischeff 270) „vermittelst eines Grundtones von über dem Ganzen schwebender köstlicher Laune die verschiedensten Mischungen von Empfindsamkeit und Ironie, von Wahrheit und Trug, von Ziererei und Liebe, von unverstelltem, auf der einen Seite zum Vorschein kommenden Schrecken und von einer mühsam unterdrückten Lachlust auf der anderen vereinigt und miteinander verschmolzen". Dieses Bei-der-Sache-Bleiben und doch Über-der-Sache-Stehen bringt Mozart dadurch hervor, daß er z. B. die Frauen, welche treu zu sein behaupten, wie selbstverständlich auch treu scheinen läßt. Dadurch gewinnt er schon die Möglichkeit der Musik, denn Idee und Ausdruck erscheinen ja kongruent. Aber sie scheinen es bloß! Denn wo die Parodie zu viel sagt, sagt die Litotes zu wenig. Sie sagt nicht alles, was eigentlich gesagt werden müßte.

Man höre nur ein Beispiel: Wie Alfonso nach der Weibertreue, dem Phönix aus Arabien, fragt: Dove sia? antworten erst die Streicher in einem ganz schlichten unisono pizzicato (wir sehen die fragende Geste vor uns), und dann nimmt Alfonso selbst das Motiv auf, pianissimo, ganz leichtlich pointiert



Wir kennen diese für Mozart so typische Form und Wendung der Diskretion in der fallenden Pointe, dieses Abbrechen und pointierte parlando, dieses „das Weitere verschweig ich“. In „Così fan tutte“ wird durch sie geradezu der Stil angegeben.

III.

Was „Così fan tutte“ zu der spielerischen ironischen Musikform besonders prädestiniert, ist die puppenhafte Unveränderlichkeit der agierenden Typen und die dadurch bedingte Verlegung alles dramatischen Fortganges in die Situationsverwicklung. Dichter, Komponist und Zuschauer sind hier in der Lage von Schachspielern und ihren Kibitzen, welche gegebene Figuren in bestimmte Kombinationen bringen. Der innere Anteil ist ein artistischer, kein menschlicher.

Darum hat diese Musik auch mehr Glanz und Glätte als Wärme; darum enthält sie auch als objektivierende Musik nach alter Buffoart Tonmalereien, Naturschilderungen, komische Situationseffekte. Die Technik des Finales zeigt mit jeder neu aufspringenden Situation auch ein anderes Tempo, eine andere Takt- und Tonart und immer ein neues, den Satz der Situation beherrschendes Motiv.

Noch deutlicher aber wird der spielerische Charakter von „Così fan tutte“ durch das überall durchgeführte Prinzip der S y m m e t r i e. Wir sollen es immer fühlen, daß wir keine unregelmäßige Wirklichkeit, sondern wohleingeteilten Schein, Spiel, Kunst erleben. Daß die Symmetrie nicht nur das ursprünglichste, sondern auch das deutlichste und jetzt noch künstlerisch wirksamste Formprinzip ist, hat von Fechner bis heute die Experimentalästhetik immer neu bewiesen. Vor allem die Bühne hat seit jeher die Teilung in zwei symmetrische Bühnenfelder durchgeführt. Zur Zeit, als die Buffa entstand, war die Bühnendekoration ganz streng symmetrisch und mit ihr die Gruppierung der Ensembles und der Musik. Auch „Così fan tutte“ gehorcht diesem Gesetz. Die zweiaktige Form (aus den beiden Intermezzi der dreiaktigen Oper entstanden) gibt die erste Teilung. Die Musiknummern sind dann symmetrisch verteilt.

Arien: I. Akt. Fiordiligi, Dorabella, Alfonso, Despina, Guglielmo, Ferrando je eine.

II. Akt. Fiordiligi, Dorabella, Alfonso, Despina, Guglielmo, je eine, Ferrando zwei.

Duette: I. Akt. Fiordiligi-Dorabella eins, Ferrando-Guglielmo eins.

II. Akt. Fiordiligi-Dorabella eins, Ferrando-Guglielmo eins, Dorabella-Guglielmo eins, Fiordiligi-Ferrando eins.

Terzette: I. Akt. Die drei Männer vier, die zwei Frauen und Alfonso eins.

II. Akt: keines.

Quartette: I. Akt keines, II. Akt eins.

Quintette: I. Akt eins, II. Akt keines.

Sextette: I. Akt eins und Finale zu sechs, II. Akt Finale zu sechs.

Wir sehen also, daß jede Figur in jedem der beiden Akte eine Arie für sich hat, daß je ein Duett der Bräute und der Liebhaber in jedem Akte steht. Der zweite Akt bewahrt seine innere Symmetrie noch durch die beiden gegeneinander ausgewogenen Duettszenen der vertauschten Paare. Dafür halten sich im I. Akt die beiden Terzettszenen der Männer und zwischen ihnen das Terzett der Schwestern und Alfonsos als wieder symmetrisch in sich gegen die Duette des II. Aktes die Wage. Der I. Akt hat ein Quartett, welchem im zweiten ein Quintett entspricht. Im I. Akt steht scheinbar isoliert ein Sextett, allein dieses wird durch Ferrandos Kavatine und das breitere Finale des zweiten Aktes wettgemacht. Dazu kommt in jedem Akte ein Chor, in jedem Finale eine Verkleidung der Despina mit karikierender Musik, in jedem auch ein getragener Zwischensatz und ein rasches Sextett als Abschluß. Ergibt sich diese auffallende Gleichteilung auch aus der Konstellation der Figuren und Situationen, so müssen wir dazu bemerken, daß sich halt gerade darum in „Così fan tutte“ die Poesie als besonders gehorsame Tochter der Musik vorstellt. Denn die Musik ist ja zuvörderst als absolute Musik von ihren ersten rhythmischen Elementen bis zu den größten Formen die Kunst der Symmetrie, der „Symmetrie des Nacheinander“ (Riemann, Ästhetik 45 f.). Daß zu diesem Formprinzip eine individuelle Charakteristik der dramatis personae nicht paßt, sondern daß auch durch diese architektonische Anordnung das Typisieren, Schematisieren und Egalisieren der Figuren gegeben ist, liegt auf der Hand. Der ornamentale Stil ist Forderung.

IV.

„Così fan tutte“ wurde am 26. Jänner 1790 im Burgtheater zum ersten Male aufgeführt. „Leider“, klagt Jahn, „sind wir über diese Oper ohne alle Auskunft, was die Ausarbeitung und Aufführung betrifft.“ Nun sind wir wieder auf die Partitur allein angewiesen.

Die Besetzung war durchwegs opera buffa und bis auf Benucci eigentlich zweitfächrig. Die Ferraresi, Da Pontes Geliebte, hatte schöne Augen, geschmackvollen Vortrag, angenehme Stimme, war aber keine hervorragende Schauspielerin für die Fiordiligi. Sgra. Villeneuve-Dorabella und Calvesi-Ferrando sind weiter nicht bekannt. Guglielmo war der stimmgewaltige Baßbuffo und elegante Schauspieler des ersten Figaro Benucci, Alfonso der Baßbuffo und Regisseur Bussani, Despina die groteske Altsoubrette Frau Bussani, die erste Cherubin-Darstellerin.

Die schauspielerische Inszenierung war der Partitur nach die salonmäßig gespielte opera buffa. Häufige Spielpausen auf Fermaten lassen auf freies Spiel schließen, rhythmische Gestik, genaue Angabe, wann eine Bewegung eintritt (z. B. in Nr. 15: qui partono le donne), deuten auf das an die Musik gebundene Spiel. Die Affekte brechen selten voll durch, dafür aber ist Verstellung, bewußtes zweideutiges Pointieren und differenzierter Vortrag gefordert. So, wenn die Männer „moderamente“ lachen, wenn Ferrando seine Kavatine „lietissimo“ singen, Despina ihren Notar „pel naso“ charakterisieren soll. Dazu kommt noch das realistische Schnellsprechen der buffa. Ein leicht karikierter Zug lag wohl im Sinne Mozarts, denn er läßt nicht umsonst Alfonso mit dem Vortrag seiner Heuchelarie Nr. 5 zufrieden sein: „Non sono cattivo comico.“ Freilich gilt auch hier das dämpfende moderamente, denn Mozart hält gerade in dieser seiner echtesten Buffooper taktvolles Maß. Selbst der plötzliche Wechsel von forte und piano, welchen wir für ihn so charakteristisch fanden, ist hier bedeutend eingeschränkt, die ganze Dynamik und Agogik sucht auszugleichen, zu nivellieren, statt scharf und stark zu kontrastieren. An die Stelle der abrupten Temperamentsausbrüche im „Figaro“ und „Don Giovanni“ tritt hier, bedeutsam die Übertreibung der Darsteller zügelnd, die ungemein häufige Anweisung des sotto voce. Es steht gerade oft an Stellen,

wo wir Ausbrüche erwarten, und drängt diese zurück, zwingt die Erregung in die gesellschaftlichen Schranken, läßt den typischen „Zank und Lärm“ der Buffa nach dem Diskretionsgesetz nicht aufkommen. So mußte die parodistische Posse zu etwas Neuem werden, die Sänger mußten den Stil der Parodie in die Ironie umwandeln. Mozart zwang sie zu einer Verschmelzung des grotesken italienischen Maskenspiels mit dem graziösen lyrischen Spiel der opéra comique. Er suggerierte dem Ensemble eine Darstellung des musikalischen Schwankes, welche es (trotz italienischer Spielrhythmik und Typenkarikierung) durch die französisch-österreichische Eleganz zu einem ganz eigentümlichen, salonmäßigen, paradoxen Gesellschaftsbild stilisierte. Die Typenkomödie des Wiener Burgtheaters war hiermit auch musikalisch begründet. Wahrlich, die „ergötzlichste Ironie“, wie sie E. T. A. Hoffmann an unserer opera buffa findet.

Kostüm und Maske war realistisch, ganz in der Mode des Tages gehalten, nur immer zwei Linien über der Wirklichkeit, und das Erotische im Decolleté, in den verführerischen Negligés, Mantillen, Fächern und Schürzen, in den ballmäßigen Bühnenschuhen pikant hervorgekehrt. Die Dekoration wechselte rasch. Kaffeehaus, Garten am Meer, Zimmer, Gärtchen mit Rasenbänkchen, einen erleuchteten Saal mit einem Orchester schreibt das Originalbuch vor. Wahrscheinlich wurden diese Dekorationen auch vorgeführt. Doch da das moderne Milieugefühl für die Szenerie damals noch nicht wirksam war, so nahm man grobe Unwahrscheinlichkeiten gelassen hin. Deswegen wurde vom Dichter und Komponisten unserer Oper auch ziemlich frei, unbedenklich gegen die platte Wahrscheinlichkeit (das ängstlich bewahrte Gut des modernen Fortschrittlers) mit dem Schauplatz geschaltet. Ganz selbstverständlich kommen Volk und Soldaten in den Garten der Schwestern, singen und verabschieden sich dort und fahren ab. Alfonso tritt unangemeldet, unanklopfend in den Salon der Damen, hält einen Monolog, klopft an Despinas Kammer, die neben dem Salon liegt, verschwört sich dort mit ihr, läßt die verkleideten Freunde herzukommen; die Schwestern schlagen (sehr begreiflich) Skandal und laufen (sehr unbegreiflich) wieder davon. Das Lachterzett der Männer, ihr Zank um die Wette, alles das geschieht in dem Salon der Schwestern, als wäre diese Unart

trotz der zeremoniösen Zeit selbstverständlich, und als könnten gerade diese Wände keine Ohren haben. Im zweiten Akt sind die Männer gar im Salon versteckt und belauschen Fiordiligi. Im Salon zieht diese sich die Uniform an, aber sie verläßt ihn hierauf mit Ferrando nur darum, um Guglielmos Szene Platz zu machen. Ein wirklich organischer Hinweis auf das Milieu kommt nur einmal vor: „Chiudi quelle finestre!" Alle andern Anspielungen können ebenso im Freien wie in einem geschlossenen Raum fallen. Die Beleuchtung läßt das gewisse Mozartsche Chiaroscuro als symbolischen Szenerieausdruck in dieser glatten, schwerlosen Musikkomödie wohl absichtlich außer Spiel. Zum erstenmal vertauscht man sich nicht im Dunkeln, sondern beim hellen Tageslicht.

V.

Wir stehen vor einer Neuinszenierung von „Così fan tutte", und sofort fragt der kundige Freund, der tags vorher die Krusesche Einleitung in das Reclamtextbuch gelesen hat, mit dem sachlichen Ernste des gründlichen Mozartkenners: „In welcher Bearbeitung?" Ich antworte ebenso ernsthaft: „In der Mozartschen." „So? Aber das ist ja doch nicht denkbar. Man kann doch heute Mozart nur in einer modernen Bearbeitung genießen." „Möglich", antworte ich. „Aber ich, der Inszenator, will den reinen Mozart genießen, der übrigens moderner ist als alle modernen Bearbeitungen." Der Freund schweigt, und ich weiß, daß er meine Inszenierung unmöglich finden wird.

Die Musik ist geduldig wie Zeitungspapier und kann sich gegen Verstümmelung der Wahrheit ebensowenig wehren wie dieses. Darum hat der Sittlichkeitsbock als selbstherrlicher Gärtner der Nationalmoral den unsittlichen Mozart schon in viele sittliche Prokrustesbetten von Bearbeitungen gezwungen. Man lese sie nur bei Jahn und bei Kruse nach. Von der Stegmannschen, gleich im Titel moralpredigenden „Liebe und Versuchung" bis zu Scheidemantels grotesker Idee, Calderons „Dame Kobold" der Mozartschen Musik aufzupfropfen. Am glücklichsten fand noch Devrients Bearbeitung die Feigenblätter für Mozarts Stück, welche Bearbeitung die allen sicher besitzenden Eheherren so erschreckliche Wahrheit, daß es necessità del cuore, eine Herzensnot der Frauen bilde, Sinnengeschöpfe des

Augenblicks zu sein, der Pastorenmoral zu dienen, in einen sehr ehrbaren Streich verballhornt, den zwei bräutliche Lustspielbackfische ihren eifersüchtigen Ehekünftigen spielen. Was aber — beim Eros! — hat die Birch-Pfeiffer in Mozarts Partitur wiederzukäuen? Nur damit unsere ehelichen Gatten den ruhigen Schlaf des befriedigten Alleinbesitzers schnarchen dürfen, soll der freie Mimus Mozarts kastriert werden? Ich habe für Wedekind keine Einfühlung übrig. Aber ein Publikum, welchem er und Strindberg die goldenen Kälber seiner Weltanschauung sind, hat kein Recht mehr, dem Künstler der Bühne es zu verwehren, den klassischen Dichter des Liebesproblems, welcher den Strindbergen, Wedekindern und Sternheimen ihre besten Gedanken vorweggenommen hat, so darzustellen, wie er wirklich ist!

Ich trinke darum die hellenische Sinnenlust der römischen Elegien Goethes ein und fühle mich in den Geist seiner Zeit aufgelöst. Ich berausche mich an der prickelnden Partitur von „Così fan tutte" und klinge und schwinge in Mozarts sinnlicher Musikantenseele. Ich entzünde mich an den Stichen nach Watteau, Fragonard und an den Meißner Gruppen, und die Bilder meiner Bühne flackern lustig in mir auf. Ach, könnte ich nur die einzige Sprache der Liebeslust, könnte ich nur das olympisch-nackte, naiv-lüsterne Italienisch behalten! Denn das Deutsche ist nicht die Sprache der Sinne! Aber ich habe keine Sänger und kein Publikum für sie. So muß ich Levis Klavierauszug nehmen, welcher Devrients Übersetzung, wo es nur möglich ist, verbessert, und nach ihr studieren.

Zuerst die Besetzung. In Leipzig hatte ich Glück. Zwei Koloratursängerinnen mit südlichem Temperament, sinnlicher Darstellungskraft und feiner Charakterisierungskunst sangen die Schwestern. Die beiden Liebhaber waren italienisch geschult, lebhafte Darsteller von feiner Diskretion. Alfonso: kein Baßbuffo; ein trockener, sachlicher Bassist, der seine Ironie in allen Facetten wohlbefriedigt schimmern läßt. Despina soll eine derbe Soubrette mit campanischer Grazie sein.

Diese Typen schmelzen in der Formung des Inszenators zur spielenden Einheit, zum Ensemble zusammen. Sein Stil arbeitet das Typenhafte des Ganzen heraus. Die Stellungen ordnen sich der Standortetechnik unter. Die symmetrische Anordnung der Musik-

nummern im ganzen Werk, die symmetrische Anlage der Einzelstimmen im Ensemble fordern auch eine gewisse Symmetrie der Stellungen und Bewegungen auf der Szene, welche nur innerhalb der einzelnen Gruppen nach dem Temperamente des Typus verschieden erscheinen. Die fast tanzhafte Musik stellt von vornherein die Gestik auf ihren Rhythmus ein. Aber es ist nicht die scharfe, entschiedene musikalische Gebärde der Wagnerischen Motive, die einzelne Situationspunkte durch eine plastische Geste herausheben will, sondern es ist ein stetes Schwingen und Gleiten, das dem alten Tanzschritt des Intermezzos entstammt und hier nur aus dem immer wiederkehrenden, dramatisch bedeutungslosen Schema des Tanzes zur fortlaufenden dramatischen Aktion ausgestaltet erscheint. Dem nivellierenden Charakter der Musik, ihrer gelinden dynamischen Abstufung, ihrer gemäßigten Agogik und ihrem fortlaufenden Schwung entsprechend ist auch das Spiel nivelliert, unprononciert, leicht abgetönt. Es ist diskret auf die fallende Pointe gebracht und sucht mehr die stille, gleichmäßig heitere Linie als die kontrastreiche satte Farbe.

Auch in den Gruppenbewegungen drängt es uns zu der Betonung eines nur leicht abgestuften Gleichmaßes, welches durch die Symmetrie der Stellungen reizvoll gehoben erscheint. Die pikanten, in Bildsujet und Bewegung ganz fein unterschiedenen Porzellangruppen der Zeit, welche Stück und Gegenstück darstellen, gaben uns für Spiel und Gegenspiel die richtige Einfühlung. Das von Punkt-zu-Punkt-Springen der Handlung drückt sich im Standortewechsel, in der Gruppierung und Bewegung aus. Feinheit, Zurückhaltung und Grazie, ein spielerischer Ernst, eine salongemäße Galanterie der Bewegung führt uns weit ab von der parodistischen Weise, in der „Così fan tutte“ als hartvergröberte, groteske Posse traditionell auf der Bühne erscheint.

Doch fehlt unserer Darstellung keineswegs die für Mozart uns charakteristische innere Kraft. Die gehaltene Leidenschaft, das gebändigte Temperament nimmt unserem Spiel alle Süßlichkeit und Sentimentalität, die Stimmen vibrieren nicht, die Tempi gehen ohne rubati und ohne „gemütvolle“ ritardandi ihren festen Lauf. Das forte sitzt, das piano zittert nicht. Die Geste ist bei allem gesellschaftlichen Schliff immer entschieden und deutlich. Das charakte-

ristische sotto voce unserer Partitur wird niemals sentimental, sondern zumeist in gehaltener, unterdrückter Leidenschaft genommen. Die beiden Liebesduette an der Peripetie schmachten nicht schmalzig, sondern glühen vor sinnlicher, zurückgedämmter Erregung, und, Alles durchsetzend, gerbt die salzige Ironie Mozarts unsere Komödie mit der lebendigen Überlegenheit des Verstandeszentrums.

Das Kostüm der Oper ist mit dem Schauplatz gegeben. Er ist das Neapel des mittleren 18. Jahrhunderts. Die beiden Schwestern sind Ferrareserinnen. Wir können also für ihre Figurinen gut die norditalienischen Meister Pietro Longhi, Bartolomeo Pinelli, Tiepolo heranziehen, am besten aber die feinen Meißner Porzellanfiguren in ihren italienischen Damentypen. Bei ihnen finden wir auch bald jene Kavaliere mit Degen und Hut, wie wir sie für die Männer brauchen. Die Farben sind leicht, weich und heiter, ohne grell zu knattern. In der Verkleidung der beiden Offiziere verspüren wir keine ethnographische Treue von Balkanien, denn die Musik ethnographiert auch nicht. Im Gegenteil. Die Kleider sind ja Maskerade und sollen auf den Zuschauer auch so wirken. Wir geben also nur etwas Dalmatinisches im Schnitt. Hauptgesetz: keine Übertreibung. Vor allem müssen die furchtbaren Umhängebärte weg. In ein solches Scheusal von Gulbranssonschem Vollbart verliebt sich kein Rokokoweibchen. „Che mustacchi! Was für Schnurrbärte!" lacht Despina. Also tragen die beiden Herren lange, herabhängende Schnurrbärte und höchstens einen kurzen Knebelbart am Kinn. Die Maskierung ist hiermit nicht nur eine vollkommenere, sondern es wird auch jetzt bedeutend verständlicher, daß die beiden Schwestern sich in die feschen Barbaren verlieben.

Die Handlung spielt nach da Ponte-Mozart an zwei Orten: in einem Kaffeehaus schließen die drei Freunde ihre Wette ab, das Spiel um die Wette selbst geht im Hause der Damen vor sich. Es hätten also schon für die Uraufführung zwei Dekorationen genügt, wenn die Tradition der Oper nicht öfteren Szenenwechsel im Akt verlangte. Die Wette ist die Exposition und scharf von der eigentlichen Handlung, dem Kampf um den Gewinn, geschieden. Wir spielen sie isoliert vor einem dekorativen Vorhang als szenischen Prolog. Mit dem Ritornell zum Duett Nr. 4 geht der Vorhang hoch, und die Szenerie des Stückes, welche den ganzen Abend

nicht verändert wird*), schält sich langsam aus dem Dunkel. Eine rokokomäßig geschwungene, dunkle Draperie legt einen Rahmen um die Bühne und hält so das Bewußtsein: Bild — Spiel immer wach. Zwei Bänke an der Rampe, im Grundriß noch vor der Draperie, also außerhalb des Rahmens, prägen den Charakter: Theater auch für ihren Teil aus. Die eigentliche Szene ist dem symmetrischen Bau des Gedichtes, der Musik und ihrer szenischen Darstellung entsprechend streng symmetrisch angelegt. Ein Pavillon gliedert die Breite in drei Teile. Rechts und links vom Pavillon Taxushecken und Ausblick auf das Meer. Im Pavillon sind ein heller Spiegel und lichte Möbel vor dunklem Hintergrunde sichtbar.

Zwanglos spielt sich die ganze Oper in dieses Milieu ein. Nur ganz weniger, unbedeutender Textänderungen bedarf es, um logisch in der Handlung und in dem Milieu zu bleiben. Gestrichen wird nur der alte Mimuswitz mit der genäschigen Soubrette. Sogar die Szene, in der Fiordiligi die Uniform anlegt, kann bleiben, denn sie zieht sich voll sichtbar vor dem Spiegel im Pavillon an. Jedes Wort ihres Rezitativs wird verstanden; singt doch Brangäne ihr Wächterlied zwei Kulissengassen tiefer und viel mehr gedeckt.

Trotzdem nur eine Dekoration steht, ändert sich doch das Bild von Situation zu Situation. Die Beleuchtung, welche ihr fließendes Licht vom frühen Morgen bis zur Nacht (die Oper spielt von Morgen bis Abend eines Tages) durch Hecken und auf Statuen und Pavillons, auf Meer und Himmel und auf die Menschengruppen gießen kann, läßt das Bühnenbild niemals starr, sondern immer neu erscheinen, ob sie nun verlorene Morgenstrahlen um die Hecken webt, ob sie im Mittag den Himmel weißlich schimmern läßt, ob das Meer im Mondschein glitzert, die Sterne aus tiefem Blau flimmern oder stilles Kerzenlicht den Tisch der Paare golden aus dem Dunkel hebt.

Es ist ein Spiel der Sinne, das wir schaffen. Farben und Formen und Licht umgeben es und zieren es mit allen wollustvollen Reizen eines Frühlingstages und einer Frühlingsnacht am Busen von Neapel.

---

*) Ich möchte hier bemerken, daß meine Inszenierung zu der ebenfalls einbildrigen Inszenierung von Leopold Sachse keine Beziehung hat.

DIE FESTOPER „TITUS DER GÜTIGE“

I.

Es wäre lächerlich, „Titus“ als ein vollwertiges Mozartwerk hinstellen zu wollen. Es wäre lächerlich, aus „Titus“ irgendeine starke künstlerische Wirkung ziehen zu wollen. Es wäre lächerlich, zu behaupten, „Titus“ könnte heute irgendeinen Erfolg haben.

Nun, die Leipziger Aufführung mußte die Lacher abführen. „Titus“ wirkte und brachte nicht nur diesen Mozart zu neuen künstlerischen Ehren, sondern (was dem Bürger des Warenhausjahrhunderts wahrscheinlich mehr beweist) er brachte auch steigende Einnahmen.

Wie kam das nur?

II.

Mozart hatte von Prag den Auftrag erhalten, zur Krönung Leopolds II., des Nachfolgers Josephs des Gütigen, die Festoper zu komponieren. Es wurde dazu Metastasios „La Clemenza di Tito“ gewählt.

Mozart war damals mit allen Regungen seiner Seele an der „Zauberflöte“ und konnte daher den „Titus“ nur so nebenbei erledigen. Im Wagen und im Gasthof. Das einzig Erlebnisvolle, das der „Titus“ enthalten konnte, war die Verherrlichung der Güte, und damit war eine Gefühlsverwandtschaft mit der „Zauberflöte“ geschaffen. Vielleicht auch hielt der Freimaurer Mozart dem neuen, strengen Kaiser das Vorbild: Titus-Joseph nicht ohne Absicht unter die Augen. Auch waren die Prager immer etwas oppositionell und sahen es gerne.

Von der Aufführung wissen wir nur, daß sie voll Glanz und Pracht war. Der Impresario Guardasoni hatte sie inszeniert. Baglioni, der frühere Don Ottavio, sang den Titus, die Marchetti-Fantozzi, eine Sängerin mit schöner, voller Stimme, empfindungsreichem Vortrag und trefflicher Aktion, die durch ihre schöne Gesichts- und Körperbildung und durch ihren edlen Anstand noch gehoben wurde, gab die Vitellia (Jahn IV, 581). Die Dekorationen waren von Travaglia und Preisig, die Kostüme von Cherubin Babini. Wie die Ausstattung aussah, wissen wir nicht. Die Darstellung nach der Musik war viel stiller und getragener als in allen anderen Opern Mozarts.

Der höfische Charakter der Serenata, der allegorischen anspielungsvollen Huldigung, verbot auch in dieser ihrer durchaus realistischen, historisierenden Abart, wozu hier die opera seria des Metastasio umgeschaffen wurde, von selbst alles starke Vorbrechen der Handlung. Wir haben darum die sonstigen Aktionsmerkmale: Fermaten auf Spielpausen, Synkopen, Diskretion durch forte: piano, fallende Pointen usw. im „Titus“ zwar nicht minder häufig als sonst, aber durch Harmonisierung, Tempo, Instrumentation erscheint alles viel milder als im „Don Giovanni“, obzwar der „Titus“ nach Rutz (169) sogar zur selben Unterart der dramatischen Oper gehört.

Was geht denn Großes im „Titus“ vor?

Titus soll von der Tochter des früheren Kaisers Vitellius gestürzt werden, ja sie, die sich von Titus verschmäht fühlt, will ihn durch Sextus ermorden lassen, der, ihre Liebe zu gewinnen, sogar zum Meuchelmörder an seinem kaiserlichen Freunde werden will. Aber der Mord mißlingt, alles wird offenbar. Doch statt zu strafen, verzeiht Titus, der Gütige. Die Moral: Herrscher dieser Welt, nehmt euch ein Beispiel.

III.

Metastasio war der Modedichter der Hofopern gewesen und ist mit dieser Mode versunken. Calsabigi, der mit Gluck die opera seria zum Musikdrama führte, setzt in seiner „Dissertazione“ über den Abbate Metastasio dessen literarisches Charakterbild für alle Zeiten fest (Goldschmidt, Ästhetik 324). Metastasio hat nur e i n e n Grundriß. Aus fast allen Handlungen formt er eigensinnig einen galanten Roman. Zumeist berücksichtigt er weder Charaktere noch Sitten. Zu seinem Plane sind die Personen in unwahrscheinlicher und unnötiger Weise verliebt. So herrscht in seinen Dramen eine ewige Eifersucht und Rivalität. Eine Fülle von Vorgängen, aber auf Kosten der Einheitlichkeit des Interesses, unnötige Dehnung gewisser Handlungen, mangelhafte Vorbereitung und Kälte in der Lösung des Konfliktes, das Nebeneinander in zwei, sogar drei Handlungen, die Gleichmäßigkeit der Liebesaffekte, endlich den weichen, wollüstigen Geist stellt der puritanisch herbe Dichter des „Orfeo“ und der „Alceste“ dem kaiserlichen Hofpoeten aus. Lesen wir das Buch zum „Titus“ (in der guten Auswahl und Übersetzung der Metastasio-

dramen von Schenk [Halle, Hendel]), so finden wir alle diese Fehler in Reinkultur. Und auch die mäßige Umarbeitung, welche Caterino Mazzola für Mozart besorgte, kürzte nur, ohne der Musik des „Don Giovanni"-Komponisten die würdige, gehorsame Tochter Poesie zu schenken. Und Mozart machte bestellte Postarbeit, aber doch Mozart-Arbeit aus der Klangwelt der „Zauberflöte". Wenn es Bie belächelt, daß Stendhal vom „Titus" zu Tränen gerührt wurde, wenn der moderne Mensch es unbegreiflich findet, daß Mozarts Prager Freund Niemtschek, der den „Don Giovanni" erlebt hat, dennoch im „Titus" Mozarts Höchstes sah, ja, wenn der Preußenkönig Friedrich ihn noch zur Lieblingsoper wählte, so müssen wir uns historisch einfühlen, um die Macht solcher Eindrücke zu verstehen und ihren farbigen Abglanz auch in uns zu erwecken.

Noch viele heutige Opernbesucher, besonders der älteren Schule, gehen weniger um ein musikdramatisches Erlebnis ins Theater, sondern vor allem, um schön singen zu hören und angenehme Bilder zu sehen. Dieser Publikumsstil nun beherrschte das ganze 18. Jahrhundert. Das plaisir physique, das Sinnlich-Schöne war der Zweck der Oper, dagegen Gluck ebenso vergeblich ankämpfte wie Wagner gegen Rossini (zu dessen Zeit Stendhal in Schopenhauer aufersteht). „Don Giovanni" fiel in Wien ab, „Titus" zog durch Europa. Die Aufklärung lebte sich in moralischen Grundsätzen aus; Metastasio gab ihr Arien aus Sentenzen. Das Zeitalter der Humanität schwelgte in der Güte des monarchischen, aufgeklärten Absolutismus eines Friedrichs II. und Josefs II.; „Titus" war die Huldigung an dieses Prinzip. Darum wurden diese Opern gar nicht als Dramen aufgefaßt, sondern als aktuelle moralische Gleichnisse, als sinnlich gefällige Konzerte im Kostüm. „Titus" ist eine solche Konzertoper.

Das Dramatische, die Handlung wurde schnell im Seccorecitativ abgetan, damit die Moral der Geschichte sich in der Arie ausschwelgen konnte. Dem Komponisten wie dem Sänger wurde sein individuelles Handlungserlebnis in eine abstrakte Sentenz aufgelöst: „Che ciecamente crede, impegna a serbar fede", „ah qual poter, oh Dei, donaste alle beltà", „se all' impero, amici Dei, necessario è un cor severo."

Was ergab sich daraus für die bühnliche Darstellung der Arien? Wenn die Situation aus dem individuellen Erlebnis zum allge-

meinen Gleichnis entpersönlicht wurde, so mußte sich auch der Darsteller von seiner Rolle dahin distanzieren. Er stellte nicht mehr Liebe und Leid des Sextus, der Vitellia, sondern die Liebe und das Leid als solche dar, oder vielmehr er reflektierte darüber. Er trat mit der Arie aus seiner Verwandlung in den Helden heraus und stellte sich aus seinem subjektiven Verhältnis in das objektive des Rezitators. Aus dem musikdramatischen Schauspieler wurde der kostümierte Konzertsänger. Zwischen das Erlebnis und seinen adäquaten Ausdruck legt sich die Schranke der Reflexion.

Und nicht nur den sentenziösen Text der Arien verstehen wir von hier aus. Auch die Musik mit ihren Wiederholungen und Verzierungen, das ruhige, von keinem dramatischen Drängen getriebene Ausbreiten des Sinnlich-Schönen (meist Uncharakteristischen) im kompositorischen Einfall, das wollüstige Hingeben an die lang ausgesponnenen Duette zwischen Singstimme und konzertierendem Soloinstrument (Klarinette und Bassethorn), die langen, rein lyrischen Ritornelle begreifen wir nur von diesem Standpunkt aus. Der Schauspieler agierte nicht, sondern stand still wie auf dem Konzertpodium, wenn der Begleiter die Zwischen- und Nachspiele bringt.

Das dramatische Leben, die psychologische Darstellung eines Seelenkonfliktes durch die Musik liegt in erster Linie in ihrem Reichtum an Modulationen. Sehen wir die Arien Jomellis und Traettas an, oder vergleichen wir die Arien des „Titus“ mit denen des „Don Giovanni“ oder „Figaro“, so finden wir in der Konzertoper gegenüber den Musikdramen den Harmoniewechsel bedeutend sparsamer verwendet. Was das darstellerisch bedeutet, zeigt der auch dem Laien leichtverständliche Kreisleriana-Aufsatz E. T. A. Hoffmanns „über einen Ausspruch Sacchinis und über den sogenannten Effekt in der Musik“.

Da die Musik nur einen Grundaffekt darstellen konnte, der festgehalten werden mußte, so fehlten mit den seelischen Übergängen auch die Anlässe zu musikalischen Übergängen und mit beiden auch der Grund zu darstellerischen Wandlungen und Stellungswechseln. „Die neuere Italiänische Musik hat gar wenig Dissonanzen; auch bey den heftigsten Leidenschaften ist sie geschmeidig und der wilde Schrey der Natur ist sittsam geworden. Alles geht ins Schöne . . . Man muß gestehen, daß die Neueren sich mehr

in ihren eleganten Metastasio einstudiert haben" (Heinse, Hildegard von Hohenthal).

So stand also der Held nicht nur während der Ritornelle, sondern auch während der Arien konzertmäßig still. Konzertmäßig? Doch nicht ganz! Einige Rechte forderten die Bühne und das Kostüm ja doch. Die Sänger gesellten zum Sinnlich-Schönen, aber Uncharakteristischen ihres Gesanges das Sinnlich-Schöne, aber Uncharakteristische der Pose und Geste. „Sittsam" und „elegant" spielte auch der Sänger seine Partie, oder, wie man damals sagte, mit „Anmut und Würde".

Die Arien wurden von lebenden Statuen mit wenig Stellungsänderungen und Bewegungen gesungen. Die Ensembles standen als bildhafte Einzelposen in gerader Linie, also ohne Überschneidungen, an der Rampe entlang. Nur im Rezitativ trat eine bewegtere Handlung ein, die manchmal sogar zum Stellungswechsel führen mochte. Sonst wurden die Standorte in ängstlicher Etikette behalten, das Verstandeszentrum herrschte allein.

Die Hofopern, zu denen auch „Titus" gehört, waren, wie wir sahen, nur auf das Sinnlich-Schöne, den Ziergesang und das Bild gerichtet und wichen damit wissentlich und absichtlich der Charakteristik, dem Nationalisieren, aus. Und so sind auch die Römer im „Titus" bloß die traditionellen Personifizierungen von Kontrasteffekten im Theaterkostüm der Zeit. „Titus" wurde zwar nicht mehr im Reifrock und in Escarpins dargestellt, aber doch in einem antiken Phantasiekostüm, welches die herben antiken Formen so mit Rokokoelementen durchsetzte, daß von dem strengen Römertum und der grandiosen Linie der Kaiserzeit wenig übrigblieb. Die historische Echtheit hätte übrigens schlecht zu den Figuren Metastasios, zu ihrer zierlich eleganten Darstellung und schon gar nicht zur Musik Mozarts gepaßt. Die Oper war für jene Rokoko-Römer geschaffen, wie sie auf dem Kapitolbild des Fuentes zu sehen sind, und also gehören diese in den Stil unserer Oper.

Auch die dekorative Einrichtung war durchaus unhistorisch. Die Frau Rat Goethe schreibt (Herbst 1800): „in der Oper Tittus da hat der Italienische Mahler 5 neue Decorationen gemacht — wo ich bey der Erscheinung des Capitohls bis zu Thränen bin gerührt worden — so prächtig war das, und der Einzug des Tittus anzusehen". Die

Dekorationen waren von Fuentes, einem echten Rokokoklassizisten. Wir sehen das Kapitol in der Beilage.

Die belebte Szene glich einem empfindsamen Historienbild, auf das Sinnlich-Schöne, das Rührende gerichtet, wie das gefällige Kostüm, die klassizistische Pose und Bewegung, der zierliche Gesang, die Musik Mozarts und das Buch Metastasios. Beim Schaffen des „Titus“ war die Bewußtseinslage seiner Urheber auf diese klassizistische und doch noch barocke Opernbühne eingestellt, welche ja für Werke von der Gattung des „Titus“ geschaffen war.

IV.

Wie lösen wir nun das Problem einer Aufführung des „Titus“ auf unserer heutigen Bühne?

Zwei Grenzfälle sind möglich: eine genaue Kopie der alten Aufführung oder eine gänzliche Umgestaltung ins Moderne. Gegen die historische Rekonstruktion spricht vor allem die Psychologie des heutigen Publikums. Dieses ist nicht mehr imstande, sich mit dem damals geübten „interesselosen Wohlgefallen“ Kants am Sinnlich-Schönen als idealem Theatergenuß zu begnügen und will dazu auch durch das Interessante noch gefesselt sein. Seine ästhetische Einfühlung neigt weniger zum Moralischen als zum Stofflichen, weshalb es auch im Bühnenspiel der Oper die reale, individualisierte Handlung sucht und nicht das allgemeingültige Gleichnis. Seine dramatische Ungeduld fände zur Nachdenklichkeit für die langen moralisierenden und reflektierenden Rezitative keine Ruhe. Ferner sind unsere, durch das stürmende Pathos des Wagner-Stils und der Veristen hindurchgegangenen Sänger nicht geübt, den leichten, alle Beziehungen durch Halbtöne und Schlaglichter fein beleuchtenden Ton für das Secco-Rezitativ so lange und doch interessant durchzuführen. Ihre seelische Modulationsfähigkeit wie die gerade Robustheit der deutschen Sprache ist nicht empfindlich genug für die feinen Schwebungen des gleichnisvollen Musikdialogs. End'ich würde der zelebrierende Stil von Haltung und Geste einen spielerischen, wenn nicht parodistischen Effekt erzeugen.

So bliebe von einer solchen Aufführung unserem Publikum nur das Vergnügen an dem Sinnlich-Schönen des Gesanges und der

Bilder. Wofür es die Undramatik des ganzen übrigen Abends mitnehmen müßte.

Also sollen wir die Darstellung modern halten und das Szenengewand historisch? Da denke ich mit Grausen an die sogenannten modernen Shakespeare-Bühnen, wo auf dem Reliefpodium vor unbarmherzigen Vorhängen unschöne, naturalistische Posen und Gesten wechseln und stilistisch ungeschulte Spieler Shakespeares tönende (stark gekürzte) Reden zerkeuchen. Sollen wir in der Oper diesen Unfug nachmachen und in winckelmannisch empfundenen Szenenbildern wagnerisch oder puccinisch agieren? Ich weiß, es ist jetzt Sitte, mancherlei wertvolle, antiquierte Dramen dem — wie sagt man? — „modernen Empfinden näher zu bringen", indem man sie „mit pulsierendem dramatischen Leben erfüllt".

Was würde dabei aus dem „Titus"? Er ist als ein dramatisches Gleichnis, als Moralität, gedichtet und ebenso komponiert. Wir fühlen zu klar, daß eine gewisse Kälte und Glätte, etwas Marmorhaftes der Charakter dieser Dichtung ist, daß das Sinnlich-Schöne (also Uncharakteristische) das Wesen von Mozarts „Titus"-Musik ausmacht. Wenn wir die Figuren „mit dramatischem Leben und mit Charakteristik erfüllen", also den unpersönlichen Affektstil der Gleichnisse mit Gewalt charakterologisch individualisieren, wenn wir die Sänger zwingen, ihre konzertmäßige, erzählerhafte Distanz zu ihren Partien aufzugeben und ihre Sentenzen und allgemeinen Deutungen persönlich zu erleben, kurz, wenn wir die schematische Fabel als reale Wahrheit darstellen, dann fallen die Figuren und Vorgänge in ihrer ganzen nackten logischen und psychologischen Unmöglichkeit zusammen. Nimm dem Märchen die schöne Lüge und allgemeine Gültigkeit, und es wird eine lächerliche Nichtigkeit.

Wie also lösen wir die Frage der „Titus"-Inszenierung?

Ich denke, indem wir von innen bauen. Wir fühlen uns so hingebend wie möglich in das Werk ein und suchen vor allem Eines zur Darstellung zu bringen: seine *innere* Form, seinen Stil. Die Bewußtseinslage, in welcher Metastasio-Mazzola und Mozart schufen, war auf das Sinnlich-Schöne von Ton und Bild eingestellt, sie war in Dichtung und Musik reflektierend, gebar also *Gedankenlyrik*. Dieser inneren Form eine adäquate Darstellung zu finden, ist nun unsere erste Aufgabe.

Den reflektierenden Charakter der Oper können wir nur durch eine epische Spielweise darstellen. Diese verlangt vor allem, daß die Sänger beständig und bewußt über ihrer Rolle stehen, und dieses Gefühl von überlegener Ruhe, das Bewußtsein, einem Spiel, einem erlebten Gleichnis gegenüberzustehen, muß auch der Zuschauer gewinnen, um recht das plaisir physique, die musikalische und bildliche Schönheit genießen zu können. Es muß im Saal wie auf der Bühne etwas von der lyrisch empfänglichen Stimmung des Konzertsaales und der Gemäldegalerie herrschen. Statt der tragischen Erschütterung und der dramatischen Spannung sanft empfängliche Rührung und lächelndes Genießen.

Vor allem wird schön gesungen. Der Belcanto gilt allein. Die stille Haltung und schöne Geste der Zeit übernehmen auch wir, jede Stellung wirkt als lebendes Bild und ebendarum unrealistisch, gleichnishaft. Die Leidenschaften toben sich nicht aus, sondern werden (wie vom Erzähler, wenn er in direkter Rede spricht) im Stimmcharakter mehr angedeutet als ausgeführt, in der Geste eher symbolisch als real ausgedrückt. Wir tilgen allein die Unart des Aneinandervorbeisingens und ordnen die Gestensymbole logisch in die Handlungen ein. In edler Einfalt und stiller Größe wird gesanglich wie körperlich stets die Linie gewahrt, und zwar die weiche, keusche und doch sinnliche Linie der Mozartschen Musik.

Keine Ausbrüche! Vitellia ist nicht, wie Ulibischeff, wahrscheinlich durch eine realistische Darstellung irregeführt, meint, „eine Närrin und ein Ungeheuer". Sie ist uns bloß die Verkörperung des bösen Prinzips, der Geist der Verneinung, die Allegorie der Rache. Hart, glatt und kalt. Sie tobt nicht, sondern bewahrt immer ihre epische, reflektierende Ruhe. Sie ist höfisch. Höfisch ist auch ihr Partner der Leidenschaft, Sextus. Selbst in den tragischesten Zweifeln bezähmt er sich, reflektiert über seine Qualen, deutet im beherrschten a parte seine Leiden nur an. Er kennt seine ästhetischen Grenzen aus dem „Laokoon". Das erste Finale, die Nachricht von der Ermordung des Titus, löst in Solo und Chor kein wütendes Toben aus, sondern ein schweres Andante läßt das Ensemble in „bleiche, unbewegliche Gestalten" erstarren, „eine Art geistiger Starrkrampf muß fühlbar werden" (Ulibischeff). Ich sehe die Niobiden vor mir. Und wenn der Chor die Errettung des Titus erfährt, da jauchzt er auch

nicht laut auf, sondern eine stille, durch die unerwartete Überraschung noch wie gedämpfte Freude steigt auf. Also auch hier, in den leidenschaftlichen Augenblicken des Dramas, gibt die Musik nicht unmittelbaren Ausdruck, sondern nur den Reflex der Empfindung, und ebenso wird die Darstellung dieselbe Gefaßtheit in ruhigem Ton und schöner Linie zu zeigen haben.

Auch die Rezitative werden wir mehr rezitieren als deklamieren, mehr singen als sprechen, auch hier die körperliche Darstellung historisch rekonstruieren und nur die Logik des Handelns, der Geste und Bewegung einführen.

Und vergessen wir nicht, daß die Königsfeste mit großen Orchestern besetzt waren, daß Mozart seinen „Mitridate“ mit 28 Violinen hörte (vgl. 69). Der machtvolle, sinnliche Klang eines großen Streichkörpers ist zur stilisierten Darstellung großer seelischer Gefühle einfach notwendig.

Bis hierher also folgen wir der geschichtlichen Auffassung und geben in ihr wesentlich die innere Form der „Titus“-Oper auch darstellerisch wieder. Die beiden Stilpfeiler: das Sinnlich-Schöne und die Reflexion haben wir als die innere Form gewahrt und so die Seele und Struktur des Werkes rein ausgedrückt. Wir würden aber Mozart schlecht dienen, wollten wir die ganze Oper ungestrichen geben*). Der damalige Zuschauer ließ es sich an der epischen Breite der Rezitation voll behagen, ja er brauchte alle jene Weitläufigkeiten und Wiederholungen, um bis ins kleinste hinein über die Handlung und ihre Motive unterrichtet zu werden. Das heutige Publikum aber ist schon durch die Schule der Hebbel und Ibsen, der Wagner und Strauß gegangen und ist darum gewöhnt, Zusammenhänge intuitiv zu fassen und zu deuten. Deshalb vermißt es leicht die gehäuften Erklärungen und Motivierungen im Secco-Rezitativ. Hier griffen unsere Streichungen energisch ein und schälten den Gang der Handlung in Einfachheit aus den Metastasianischen Wucherungen heraus. Von geschlossenen Nummern fielen nur die Arie des Titus Nr. 8, denn dieselbe Sentenz ist in Nr. 6 musikalisch wertvoller dargestellt, die Zauberflötenstimmung zeigende Arie des Annius

*) Die musikalische Einrichtung des „Titus“ in der gleich zu besprechenden Gestalt stammt von Professor Otto Lohse.

Nr. 13, die unbedeutende des Publius Nr. 16 und des Annius Nr. 17, welche zum Teil bloß Konzessionen an die Singsucht der Sänger waren.

Da wir Gesangsart, Haltung und Geste des 18. Jahrhunderts wiederherstellen, so dürfen wir auch kostümlich unsere moderne historische Auffassung nicht strenge durchführen. Die knappen, schweren Legionärpanzer und Eisenkappen, die strengen und doch üppigen Frauentrachten der Kaiserzeit Roms passen schlecht zu den weichen, zierlichen Bewegungen und der empfindsamen Melodik des „Titus“. Wir greifen deshalb im Kostüm auf den Weimarer Stil Goethes zurück und suchen unsere Darsteller im klassizistischen Stil Louis Davids, von Bühnenelementen des Rokoko durchsetzt, zu kleiden. Für die Männerkostüme dient besonders das herrliche Kapitolbild des Fuentes zum „Titus“ als Vorlage. Hier sind auch die Gesandtschaften der Römerprovinzen nicht ethnographisch genau kostümiert, sondern nur mit Attributen symbolisiert. Denn auch die Musik ihres Einzuges ist nicht nationalisierend.

Die dekorative Einrichtung der Bühne endlich muß ebenfalls unserer historischen Darstellung folgen, denn sie ist ja nur das erweiterte Kostüm. Als Aktionsraum bauen wir ein plastisches, antikisierendes Proszenium ein. Wir heben dazu die Bühne vom Proszenium an auf zwei Stufen Höhe und gewinnen durch diese Niveauverschiebung nicht nur die nötige Tiefenwirkung, sondern auch noch reichere Gelegenheiten zu den gewissen schönen Gruppierungen. Die Dekorationen selbst sind nicht plastisch, sondern als Kulissen und Prospekte gemalt.

Fuentes, der Maler des Frankfurter „Titus“, war Rokokoklassizist. Seine Entwürfe sind in ihrer Gänze für uns allzu unantik und in ihrer Raumverteilung dem an der plastischen Bühne geschulten modernen Auge unmöglich. Aber ein anderer ging auf dem Wege der Fuentes und Beuther fort und gab uns besonders für die Oper bewundernswerte Bühnenentwürfe. Nämlich Karl Friedrich Schinkel. Seine Dekorationen sind klassizistisch im Winckelmann-Goetheschen Sinne, ohne in die Vedutenspielerei des Rokoko zu verfallen. Ihre edle Einfalt und stille Größe ist im Fall des „Titus“ Mozartisch, die „Zauberflöte Schinkels beweist seine malerische Kongenialität. Und Schinkel hatte vor seinen antikisierenden Vorgängern eines voraus: die Suggestionskraft des Milieus.

Um die Handlung milieugerecht zu erhalten, mußte ich, ohne den Stil der Oper zu verletzen, die Schauplätze doch unserer modernen Wahrscheinlichkeitsforderung gemäß verlegen. Die erste Szene (Klavier-Auszug Brißler, Breitkopf & Härtel, V. A. 209, 6—25) mußte aus den Gemächern der Vitellia, in welchen Annius den Sextus kaum suchen dürfte, in eine neutrale Galerie mit Ausblick auf das Kapitol (Schinkel, Vestalin) verlegt werden, wo alle Verschwörungsszenen spielen. Das Forum (26—51) war auch nicht der Ort, wo Titus sagen konnte: „Laßt mich allein!" und wo er dann sein Intimstes erörtert. Ich wählte deshalb einen Thronsaal (Schinkel, Vestalin) zu dieser Szene. Für die kaiserlichen Gärten (52—79) trat wieder die Galerie ein, für den „Platz vor dem Kapitol" aber (79—97), wohin das Volk beim ersten Lärm rennen würde, der Garten des Palatin (Schinkel, Olimpia), wodurch dann der Chor „hinter der Szene" motiviert ist. Die erste Szene des zweiten Aktes (98—112) spielt wieder in der Galerie, statt in den für Geständnisse gefährlichen „Gärten". Statt des „großen Saals mit Tisch und Schreibgeräten" zur Urteilsszene (112—160) wählte ich ein intimes Arbeitszimmer des Titus, wo der dramatischeste Vorgang der Oper, die Peripetie, durch den engen Raum an Konzentration und Kraft gewinnt. Da es aber unwahrscheinlich ist, daß Vitellia in Titus' Abwesenheit in seinen Arbeitsraum (ob Saal oder Zimmer) kommt, so legte ich für ihr Rondo (160—176) wiederum die neutrale Galerie ein. Für das Finale der Oper, den „Platz vor dem Amphitheater", stellte ich die herrliche Schlußdekoration Schinkels zur „Olimpia". Alle Bühnenbilder sind auf Relief und Silhouettenwirkung gerichtet und unterstützen so unsere Darstellung im historischen wie im modernen Sinn. Die Farben der Dekorationen waren in jenen etwas schwachen und duftigen Tönen, ein wenig ins Bräunliche fallend, gehalten, wie sie Goethe (Eckermann 17 II, 1830) mit Beuther inszenierte, und wie sie auch Schinkel malte, damit sich „die Farben der Gewänder in aller Frische heraussetzen".

Die innere und äußere Form der historischen Aufführung, die Tendenz auf das Sinnlich-Schöne, bleibt also voll bestehen, nur gesellt sich zur lyrischen Symbolik der Darstellung jetzt noch die höhere Wahrscheinlichkeit des Milieus.

So wird der Stil der Festoper Mozarts im Sinn und Willen

ihrer Schöpfer wiederbelebt und vom Belcanto bis zur Auszierung der „Titus" in seiner sinnlichen Schönheit wiedergeboren, ohne ihn sich selbst und seiner Zeit zu entfremden, noch ihn unserem Interesse als bloß historisches Experiment zu bieten.

Das bühnenkünstlerische Verfahren Goethes war unser Vorbild, und das neuerweckte Stiefkind Mozarts lohnte uns mit künstlerischer Weihe.

DIE MÄRCHENOPER „DIE ZAUBERFLÖTE"

> Es gehört mehr Bildung dazu, den Wert dieses Opernbuches zu erkennen, als ihn abzuleugnen. (Goethe.)

I.

Im Jahre 1809 schrieb Franz Grillparzer in sein Tagebuch (II, 21): „Es ist mir schon oft eingefallen, unsere Tonkünstler mit den Werken der Schöpfungstage zu vergleichen. Das Chaos — Beethoven. Es werde Licht! — Cherubini. Es entstehen Berge (große, aber sehr unbeholfene Massen!) — Joseph Haydn. Singvögel aller Art — die italienische Schule. Bären — Albrechtsberger, kriechendes Gewürm — Gyrowetz. Der Mensch — Mozart!" Und siehe, in der „Zauberflöte" strömen alle zusammen: das Chaos und das Licht, die Berge und die Vögel, die Bären und das Gewürm, die ganze Schöpfung tut sich auf und dient der Sage vom Menschen, dient der Legende der Menschlichkeit.

In der naiven Symbolik des Märchens, in dem kindlichen Tiefsinn der Sprüche einer geheimnisvollen Brüderschaft baut sich aus Worten und Tönen die ewige Allegorie der Humanität auf. Goethe verglich sie mit dem Rechte des Gleichschaffenden und Bundesbruders dem zweiten gleichbedeutenden Teil seines „Faust". Auch wir können manche Parallelen zur Läuterungsallegorie des „Faust II" in der Zauberflöte finden, wie wir im „Don Giovanni" das Seitenstück zum tragischen „Faust I" sahen. Auch Goethe will dem Volk ein naives, starkes Bühnenspiel, dem tiefer Denkenden aber zugleich ein Abbild der höheren inneren Welt schenken. „Wenn es nur so ist," sprach er zu Eckermann (29./1. 1827), „daß die Menge der Zuschauer Freude an der Erscheinung hat; dem Eingeweihten wird zugleich der

höhere Sinn nicht entgehen, wie es ja auch bei der ‚Zauberflöte‘ und anderen Dingen der Fall ist.“ War es nicht so in allem Bühnenspiel der Welt? Leuchteten nicht aus der Tragödie wie aus dem Mimus der Alten, aus den Mysterien wie aus den Volksspielen der neueren Zeit die letzten Dinge der Menschheit weit über die reale Handlung hinaus? Und wie an den Mysterien, und wie am „Faust“, so deuteten die Schriftgelehrten auch an der „Zauberflöte“ immer neue Tiefen, immer neue Glieder des höheren Lebens.

Uns beschäftigen jene allgemeinen Probleme nicht. Wir fragen nur: Wie offenbarte sich Mozart als Mensch und Künstler der Musik und ihrer Bühne in seinem letzten Werk? Und da können wir von ihm wie vom Goethe des „Faust“ sagen: Sein ganzes Leben und alle seine künstlerischen Tendenzen faßte er in diesem, seinem letzten Gesang zusammen. Wie bei Goethe mit „Faust“, war bei ihm mit der „Zauberflöte“, dem Mysterium der Humanität, sein Lebenswerk beschlossen.

Wie Goethe den alten Puppenmimus zum Träger seiner Weltanschauung und Weltlehre erhob, so verklärte auch Mozart die alte Zauberposse zur Künderin der Menschheitsliebe. Er war damit der erste Musikdramatiker, der in den nackten, pragmatisch-lyrischen Opernmimus das Wesentliche der hohen Tragödie legte: das Ethos.

Und dieses Ethos war erlebt. Seit fast sechs Jahren war er Freimaurer, und zwar, wie seine maurerischen Musiken, seine Vorbereitungen, eine eigene Loge zu gründen, beweisen, mit dem ganzen Ernste seiner mystischen Künstlerseele, mit dem vollen Pantheismus des Gefühls seines Lebenstypus. Der Tod, den er seit Jahren dämonisch hinter sich stehen fühlte, war ihm durch die stetigen Hinweise des Ordens auf das versöhnliche Ende des Lebens ein stiller Freund geworden (vgl. 228). Das Sterben seines Vaters und seines ersten Kindes, seine immer kranke Frau, sein Kampf mit der Lebensnot, sein eigenes Leiden machten die Philosophie des Bundes und seine Bruderhilfe zum ehrfürchtigen Erlebnis. Und — vergessen wir es nicht! — das einzige philosophische Buch in seinem Nachlaß war Mendelssohns „Phädon“. Nicht nur in den maurerischen Musiken, nicht bloß in dem herrlichen Ave verum, nicht allein in dem sagenhohen Requiem spricht dieses Geheimnis: es lebt und wirkt zutiefst

in der „Zauberflöte". Mit heiliger Kraft, wie sie sich nur dem Schmerzenskinde der Seele ergibt, hing er an dem Werk.

Die Zweifler, die in Mozart nur den unbekümmerten Musikanten, den unbedenklichen Drauflosschreiber kennen wollen, sehe ich die fortschrittlichen Köpfe schütteln. Ihnen halte ich eine bisher unbeachtete Briefstelle (Br. II, 354) vor die trockenen Augen: „aber Er, der allerfeind, zeigte so sehr den Bayern, daß ich nicht bleiben konnte, oder ich hätte ihn einen Esel heißen müssen; — Unglückseligerweise war ich eben drinnen (in der Loge des Allerfeinds) als der zweite Act anfieng, folglich bei der feyerlichen Scene, er belachte alles; anfangs hatte ich Geduld ihn auf einige Reden aufmerksam machen zu wollen allein er belachte alles; — da wards mir nun zu viel — ich heiß ihn Papageno, und gehe fort — ich glaube aber nicht, daß es der Dalk verstanden hat". Der Dalk und Allerfeind versteht es auch heute noch nicht, versteht nicht, daß ein Mozart ihm Reden erklären will, die er nur erklären konnte, wenn sie ihm Erleben bedeuteten. Allerfeind lacht. Mozart nennt ihn Papageno, nennt ihn den feigen, gefräßigen, rein materiellen Sinnengenießer, dem aller Geist ewig fremd und unbegehrt bleibt — der Dalk lacht und versteht ihn nicht. Welch eine groteske, ironische Allegorie, dieser lachende Weltphilister Allerfeind und der tieferregte Gotteskünstler Amadeus!

Uns aber beweist dieser Brief an die Gattin, wie seelisch heiß Mozart in dem Drama nicht bloß mit der Musik, sondern auch mit den Reden, den Worten, verschmolzen war. Schon bei der Erschaffung des Werkes zeigte sich dieses innerste Erleben. Die Glut seiner Arbeit, welche immer Ablenkung brauchte, auf daß sie ihn nicht innerlich verbrenne, überwältigte ihn, da ihm Constanzens Plaudern fehlte, „gehe ich ans Klavier und singe etwas aus der Oper, so muß ich gleich aufhören — es macht mir zu viel Empfindung —" (Br. II, 347). — Wir wissen bereits, wie er diesem Zuviel der Empfindung, vor deren Dämonie er in Angst war, sich entriß durch unsinnige Späße und frivole Selbstironie (vgl. 229). Sollte es danach wirklich eine bloße Sage sein, daß Mozart gerade in jenen Tagen des Schaffens an der „Zauberflöte" in Schikaneders genußtoller Gesellschaft einem fieberhaften Sinnenrausche lebte? Der brave Jahn und seine moralischen Nachbeter tun unrecht, ihn von jener Sage als

von einem sündhaften Makel reinigen zu wollen. Heilig sei uns der Sokratische Rausch! In das Ausleben der Sinne bannte Mozarts Natur die Schlacken der Zufälligkeit, um uns nur die geläuterten Symbole seines Erlebens rein zu schenken. Kein Sturm-und-Drangwerk mehr ist die „Zauberflöte", sie ist in ihrer stillen Ruhe noch über dem „Titus" das klassische Werk Mozarts, das Werk der menschlichsten Allgemeingültigkeit.

Was Wunders, wenn man in ihr das Symbol Österreichs sah? Wenn Pamina Österreichs Volk sein sollte, mit Joseph-Tamino vermählt, mit jenem Kaiser, der bei Lebzeiten schon zur Legende der Güte verklärt wurde? „Er ist Prinz! — Noch mehr; er ist Mensch!" Dieses schlichte, fromme Wort, ein Lieblingswort der Dichtung im Humanitätssäkulum — auf wen paßte es inniger, als auf Joseph II.? Wem konnte die Königin der Nacht und ihre haßvolle Camarilla eher gelten, als jenem Freimaurerverfolger Leopold II., dem der „Titus" als Muster und Warnung schon vorgestellt war? Wir wissen ja, daß Mozart seinen Kaiser Joseph so liebte, daß er ihm und seinem Österreich lieber für 800 Gulden Jahrlohn diente, als daß er um Reichtum nach England ging. Das Humanitätsideal der Freimaurerei, das damals die Wiener Dichtung so tief durchsetzte (Komorzynski 121 f.), konnte sich in dem Patrioten am Brette sehr gut zur Vaterlandsidee gestalten, es mußte sich mit den Tendenzen der josephinischen Aufklärung verbinden und aus ihr noch stillerer, reinerer Form jenes Ideal der Naturrückkehr kristallisieren, das rousseauisch trübe brauend noch in den Sturm-und-Drangwerken gärte.

II.

Zu Schikaneder soll Mozart gesagt haben: „No, so schau, daß ich bald das Buch krieg, so will ich Dir in Gottes Namen die Oper schreiben. Wenn wir ein Malheur haben, so kann ich nichts dafür, denn eine Zauberoper habe ich noch nicht komponiert" (Leitzmann 156 f.). Eine Zauberoper konnte der Seelenmaler Mozart auch nicht komponieren. Wir wissen es, wie gleichgültig er im „Idomeneo" und „Don Giovanni" die Bühnenspektakel behandelte. Ihm wurde die Posse ein Menschheitssymbol, eine Märchenlegende. Allein die Elemente der Zauberoper waren trotzdem alle da.

Den literarischen Vorstufen der „Zauberflöte" ging man literarhistorisch ebenso häufig nach (am besten Junk und Komorzynski) wie ihrem symbolischen Gehalt. Ihre theatralische Abstammung aber blieb immer nur nebenbei berührt.

Die theatralischen Wurzeln der „Zauberflöte" greifen in die Volkskomödie, in das alte Wiener Singspiel, in die Haupt- und Staatsaktionen tief hinein. Wir haben die schematische Bühnenkonstellation: die von dem Tyrannen eines Zauberreiches geraubte und bewachte Geliebte, welche der Prinz, hier ein wirklicher Prinz, befreit. Ihm folgt ein komischer Begleiter, dessen Feigheit, Großsprecherei, Gefräßigkeit und Sinnlichkeit als Äußerungen des Ganzrealen, Tierischen im Menschen, durch den geliebten, gesunden Menschenverstand gegen die ethische Schwärmerei des idealistischen Liebhabers kontrastiert. Dieser Hanswurst-Harlekin befreit auch seine verzauberte Colombine Papagena.

Was das Große, Menschheitssymbolische der „Zauberflöte" ausmacht, ist das Herausheben des ethischen und mystischen Kernes aus der Tradition. Nicht eine beliebige, willkürliche Aufgabe haben die Befreier zu lösen, sondern geradezu die Aufgabe, welche den ewigen Sinn all dieser Dramen birgt. Fast möchte ich sagen, das Symbolische hört hier auf Symbol zu sein, und die Idee des Sinnbildes tritt schlankweg vor uns hin. Die Prinzen der Zauberaktionen hatten gewöhnlich Aufgaben zu lösen, an denen, in irgendeine Fabel verkleidet, sich die sittlichen Kräfte des Helden bewähren sollten. Tamino aber braucht keine Drachen zu bekämpfen, er flieht ja sogar vor der Schlange, er braucht keine Verführungen einer Armida zu bestehen. Das sittliche Bekenntnis zur ethischen Idee, das bloße passive Schweigen gegen die niederen Triebe genügt, um ihn würdig des Ordens zu machen.

Und dieser Orden selbst! Aus den christlichen Geheimbünden des Märtyrermimus, aus den Priesterkollegien des Mysteriums, aus den tyrannischen Mächten der Staatsaktionen, aus den Fehmgerichten der Ritterspektakel entstanden, wird aus Willkürtyrannen und unerbittlichen Rechtsvollziehern eine mystische Körperschaft der Brüderlichkeit und Humanität. Das Freimaurertum als den unverhüllten, unsymbolischen Bund der praktischen Ethik zu wählen, war ein ebenso genialischer Griff wie der des Äschylos nach den Eumeniden.

Das Bedürfnis aller monumentalen Volksdramatik nach dem Chor als nach dem Symbol des Gemeinschaftsgefühles fand in dem Bruderbund der „Zauberflöte" seinen letzten Ausdruck.

Zwanglos fügte sich nun die Symmetrie als dramaturgisches und bühnliches Gestaltungsprinzip und als volkstümlicher Bestandteil des Märchens auch sachlich in die Regeln des Ordens. Die Dreizahl, bühnentechnisch von den drei Hauptstandorten bedingt, wird Formregel. Die Standorteregel zeigt sich offenkundig im heiligen Hain des ersten Finales, wo auf der festen Seite der Tempel der hohen Vernunft, auf der beweglichen der Tempel der dringenden Natur, in der Mitte der Tempel der göttlichen Weisheit steht. Denken wir nicht sofort an die drei symbolischen Türen der antiken Bühne? Nicht an die drei Hauptstandorte der Mysterien: die sinnliche Hölle auf der beweglichen, die vernünftige Menschlichkeit der Seligen auf der festen Seite, die göttliche Weisheit auf der Mitte? Junk (28) zählt die Dreiersymbolik der Freimaurerei im Sethosroman Terrassons und die der „Zauberflöte" auf und bringt beide literargeschichtlich in Zusammenhang. Er muß die Dreier freilich auch als im Märchen nicht selten bekennen, im Märchen, für welches Drei die typische Zahl ist (Anz. f. deutsch. Altert. 51, 1909). Das: „Du mußt es dreimal sagen, dreimal tun und dreimal erleiden" aber ist in der Volkskomödie aller Zeiten zu Hause und in der Zauberkomödie gar stete Regel. Die drei Damen, drei Knaben, drei Sklaven, drei Prüfungen, drei Hornrufe, dreimaliges Flöten- und Glockenspiel, das dreimal Erscheinen der Damen, Knaben, Königin der Nacht, Pagagenas sind nicht nur der Ausdruck der Zahlensymbolik, sondern sie ergeben auch theatralisch die wirksamste Steigerung. Es ist weder Zufall noch Willkür, daß die klassische Tragödie der Griechen mit drei Schauspielern auslangte und alle theatralischen Kombinationen erledigte. Und Mozarts einfachstes Bühnenspiel „Bastien und Bastienne" mit nur drei Proben ist seine eigene, leibhaftige Probe auf das alte Exempel. Junk weist für die drei Damen noch auf die drei Macbethhexen und auf den Urhamlet hin. Hier gaben die englischen Komödianten ein Vorspiel, in welchem die Nacht „in einer gestirnten Maschine" erscheint und sich mit den drei Furien unterredet (Genée, Lehrjahre 347), wie der Brudermord zu rächen sei. Wir können diese drei Damen sogar schon in den Acco,

Mormo und Alphito, den märchenhaften Prototypen der weiblichen Figuren des antiken Mimus finden (Reich II, 593).

Tamino wird als „japonischer Prinz" bezeichnet. Ich schließe mich lieber der Lesart Junks (37), als welche „javonischer Prinz" lautet, an und finde so einen näheren Zusammenhang mit jenen exotischen Prunkopern, die wie Henslers „Sonnenfest des Brahminen" in der Nähe der Heimat Sakuntalas spielen. Das bei den Zauberopern übliche Verlieben des Helden in ein Bild zweigt auch aus der opéra comique ab. In Schiebelers „Lisuart und Dariolette" beklagt die Königin Ginevra den Verlust ihrer Tochter Dariolette. Lisuart, Ritter von der runden Tafel (der Tafelrunde des König Artus, also auch eines mystischen Ordens), verliebt sich in ihr Bild und eilt mit seinem komischen Knappen Derwin, Dariolette zu erlösen (Calmus 28).

In der saftigsten Volksblüte steht der Papageno. „Ich bin so ein Naturmensch, der sich mit Schlaf, Speis und Trank begnügt; und wenn es ja sein könnte, daß ich mir einmal ein schönes Weibchen fange —" so schildert er sich selbst und enthüllt damit alle seine Triebe. Er trägt ein Vogelgefieder als Kleid und wird darum beinahe für einen Vogel gehalten. Es heißt, Schikaneder habe von einer Vogelkomödie, also einem Nachkommen von Aristophanes' „Vögeln", Vogelkostüme im Fundus liegen gehabt und habe darum Papageno und Papagena geschaffen. Mag sein! Aber auch diese Vogelkomödie war nicht auf Schikaneders Mist gewachsen.

Aller Mimus kommt letzten Endes vom Tiertanz her (Reich 481 ff.). Diese Tiertänze der primitiven Völker ahmen nicht bloß Lockruf und Bewegung der Tiere täuschend genau nach, sondern die Tänzer maskieren sich auch in das Kleid der tanzenden Tiere. Es wird das Suchen und Locken, das Finden und Befruchten des Liebesgefährten pantomimisch getanzt. Kierkegaard (73) geht darum nicht fehl, wenn er in Papageno das zweite Stadium der Erotik sucht, wo die Begierde auf Entdeckungen ausgeht und dieses Stadium das der „suchenden Begierde" nennt. Tiere selbst, die nächsten Kinder der ersehnten Natur, kommen schon im antiken Mimus vor, die Wiener und Hamburger Oper des 17. Jahrhunderts verwendete sie, sie waren in den Bernardoniaden und Kasperliaden zuhause, und Schikaneder trieb einen ungeheuren Aufwand mit ihnen. Auch tanzen mußten sie; sie wiegten sich zu Taminos Flöte, wie die

Tiere auf einem antiken Vasenbild zu zwei Flöten tanzen. Heute noch tanzt man in den Alpen den Vogel Hupfauf (Storck 48), und die Pavane, der Pfauentanz, kam sogar in die große Gesellschaft (Storck 59 f.). Tierkopien waren in der mimischen Volkskomödie immer daheim, und wir wissen, daß der Buffo den Hahn gerne nachahmte (vgl. 166, 170). In der Hamburger Oper „Nebukadnezar" brummte ein Vorläufer Papagenos mit Adlerfedern und Klauen bekleidet melodisch mit den Tieren (Komorzynski 121). Es mag wohl in Papagenos Rückkehr zu dieser Urtradition ein gutes Stück jenes absichtlichen Primitivismus liegen, der in der Rückkehr zur Natur das Lebensideal sah. „Ich bin so ein Naturmensch", sagt er ja. Durch diese unmittelbare Einsicht wird hier die Rückkehr in den Urmimus auf der Spirale der höchsten Kultur, auf dem Wissen um die Kultur, erreicht. Daß Papageno halb faunisch, satyrhaft war wie der nach Liebesabenteuern lüsterne Fruchtbarkeitsdämon der Antike, diese personifizierte, suchende Begierde, das zeigt sein „Faunsflötchen".

Er lockt sich Papagena. Ihm sogleich wie ein Tier dem andern tanzt sie mit ihm den phallischen Tanz der Brunft, den Tanz der Fruchtbarkeitsdämonen (Reich 495 f.). So tanzen und singen Harlekin und Colombine in der commedia dell' arte gerne von ihrem künftigen üppigen Kindersegen. Aber Papageno ist auch Krämer, wie „Kaspar, der Vogelkrämer", und leitet sich darum vielleicht auch noch von den Krämern in den komischen Episoden der Mysterien, von den Krämern des Mimus her. Auch ihm eignen Elemente der opéra comique. Lisuart in „Lisuart und Dariolette" umarmt eine Alte, die sich unter Donner und Blitz in die schöne Dariolette verwandelt, sowie Papagena als Alte den Papageno ihren Liebsten nennt, wie er ihr die Verlobungshand reicht, plötzlich jung erscheint und unter Donner dem brünstigen Papageno entführt wird. In den Hauptaktionen der englischen Komödianten kommt einmal der Pickelhering „mit einem Schloß fürm Maule" auf die Bühne und ängstigt sich schrecklich vor dem Mohren, den er für den Teufel hält (Kaulfuß-Diesch 118 f.).

Unser Mohr, Monostatos, tanzt nach Papagenos Glockenspiel, er gleitet aber auch um die schlafende Pamina herum. Vielleicht ist hier ein Moment der alten Moriskentänze zu suchen, ja vielleicht

hallt in dieser Figur sogar etwas von jenem mittelalterlichen Mimustraum nach, wo „auf der einen Seite eine Schar Mohren, auf der anderen eine Menge Männer in weißen Kleidern stehen, die miteinander ringen, und Symeon besiegt in heißem Ringen den Anführer der Schwarzen: Es ist Satanas selber“ (Reich 823). Ich will — bewahre! — keine bewußte philologische Abhängigkeit aufstellen (das will ich ja nirgends!), sondern nur Motive heranziehen, die in der theatralischen Bewußtseinslage aller Zeiten und auch in der von Mozarts Zeit wirkten. „Das ist der Teufel sicherlich“, sagt Papageno von Monostatos, und ganz wie der Teufel in den Mysterien, unheimlich, grausam, burlesk, gelenkig und sprunghaft wirkt auch Monostatos. Und wie alle Teufelslisten von dem Priester Gottes in den Mysterien durchschaut wurden und werden, so wird auch Monostatos durchschaut und geht zu Lucifer in die Hölle, zur Göttin der Nacht.

Die „Zauberflöte“ ist auch die offenste Allegorie des Kampfes zwischen Licht und Finsternis, jenes ewigen Kampfes, den alle symbolischen Kultspiele in schwarz und weiß darstellten, in Gott und Teufel. Schwarz blieb auch bis heute die Farbe der Intrigantenpartei gegen das Weiß der lichten Unschuld. Die „Zauberflöte“ allein öffnet völlig ihre Symbolik und nennt geradezu ihre Mächte die des Lichtes und die der Finsternis, der Hölle. Sie stellt, durchsetzt mit den äußeren Elementen alles Theaters, den Urstoff aller Dramatik: den Kampf zwischen Tag und Nacht, zwischen Sommer und Winter, Leben und Tod dar, ist märchenhaft und mythisch und doch unmaskiert realistisch.

Nur ihr Sinn ist ethisch. Die Welt wird damit nur ein Symbol der höheren Sittlichkeit.

III.

Mozart konnte wirklich keine Zauberoper schreiben. Er konnte nur Menschen schildern, menschlich bis in die Urtriebe hinein. Mozart, der Sohn der Aufklärung, glaubte nicht an Elfen, Feen und Genien, der Freimaurer sah bewußt in alledem die mystische Symbolik für das menschliche Wesen. So konnte und mußte er auch hier nur menschlich im ungebrochenen Pantheismus des Gefühls, im Einssein mit der Natur, seine Musik schaffen, so konnte er die Natur nur im Menschen empfinden und darstellen. Mozarts Märchen-

ton ist unromantisch und fern von den sentimentalischen Mitteln Webers und Mendelssohns, die, umgekehrt wie Mozart, als echte Romantiker den Menschen in Sehnsucht von der Natur getrennt darstellten, in der Natur selbst aber überall Elfen und Dämonen als Elementargeister sahen. Daher ahmten sie die Naturerscheinungen als solche nach, das Weben des Waldes und des Wassers mit Harfen- und Streichertremolos, glucksenden Holzbläsertriolen und rauschenden Hörnern. Ein einziges Mal versucht Mozart etwas ganz entfernt Ähnliches, wenn im Terzett Nr. 16 die drei Knaben im Flugwerk niedersteigen und die ersten Violinen mit flimmernden, schwebenden Skalen die liedmäßige Gesangslinie umspielen. Selbst die Feuer- und Wasserprobe, deren grandiose, objektive Schilderung sich kein Romantiker hätte entgehen lassen, ist nur auf die spielende Flöte, welche mystische Bläserakkorde und gedämpfte Pauken leicht hingehaucht begleiten, gesetzt. Einzig die Schlange der Einleitung, die anfänglich freilich ein Löwe war, ist mit aufbäumenden, brüllenden Sforzatobaßgängen geschildert, die drohend immer höher, also näher, kommen.

Vielleicht w o l l t e Mozart auch anfänglich objektivierende, tonmalende, also äußerliche und darum stärker klingende Musik machen. Denn in ebenderselben ersten Szene trat Tamino zuerst mit Pauken und Trompeten auf. Ich glaube nicht, daß Mozart ihn dadurch heldenhafter zeichnen wollte, wie Kruse (Peters Kl. A. 71, 164) meint, sondern er wollte damals eben doch noch eine Zauberoper, also äußerliche Musik, schreiben. Als er dann an den Damenauftritt kam, da hätte er, um die notwendige Steigerung zu bringen, noch stärker instrumentieren und figurieren müssen, also z. B. Posaunen nehmen. Da ging es ihm auf, daß er so nicht weiter konnte, daß er nicht mehr Mozart, der Menschendarsteller, geblieben wäre.

War denn auch Tamino, der vor einem Tier davonrannte und in Ohnmacht fiel, heldenhaft? Ich sehe Mozart mit seiner feinen Ironie lächeln, und die Trompeten und Pauken in der frisch angefangenen Instrumentierungspartitur streichen. Und dieses Lächeln ruht nun über der ganzen Oper. Jahn hat mit feiner Empfindung (IV, 667 ff.) das Richtige über Mozarts und der Aufklärungszeit Auffassung des Märchens herausgefunden: „Man hob damals im Märchen nicht sowohl das Fantastische hervor, als daß man mit

Bewußtsein Empfindungen und Anschauungen der Gegenwart hineintrug und dadurch, oft nicht ohne Ironie, im Märchen ein Spiegelbild derselben gewann.“ Im „Don Giovanni“, ja dort, „ist die Erscheinung des Geistes ein wirkliches Wunder, das als solches geglaubt werden muß, das künstlerisch nur durch den vollkommenen Ausdruck der Empfindungen schauerlichen Entsetzens, welchen die Vorstellung einer solchen Erscheinung hervorruft, zur Wahrheit gemacht werden kann, wie sie durch dieselben bedingt ist. In der ‚Zauberflöte‘ soll durch das Wunderbare auf das unter demselben verborgene Geheimnis hingedeutet werden. Daher im ‚Don Giovanni‘ die furchtbarste Realität der künstlerischen Darstellung, die in der ‚Zauberflöte‘ bald einen milderen Schein, bald einen leuchtenden Glanz über das Wunderbare ausbreitet.“ Im „Don Giovanni“ ist also Mozart Romantiker, dem das Wunder als objektive Wirklichkeit besteht, in der „Zauberflöte“ aber ein Kind der Aufklärung, dem das Wunder nur ein Traum, ein Symbol des rein Menschlichen ist, das im Menschen als subjektives Bild erwacht und von ihm selbst still sinnend belächelt wird. So überlegen lächelnd erzählte Vater Wieland seine Märchen, jener Wieland, den Mozart gut kannte (vgl. 37, 45 f.), und der zur „Zauberflöte“ die Quelle reichte. Diese feine, fast etwas wehmütige musikalische Ironie gibt der Oper ihren geistigen Reiz und ihre klassische Reinheit, welche sie so wunderbar unsentimental macht. Wir brauchen nur an Lortzings süßliche „Undine“ zu denken, um den krassen Abstand zwischen sinnlicher Vergeistigung und geistloser Sentimentalität zu fühlen.

Mozarts Musik will nichts bedeuten, sondern nur sein. Darum gibt sie alles Menschliche real menschlich, alles Mystische (ich möchte hier auch sagen: real) mystisch. Für die Menschen das gewohnte Mozartorchester, für die Mystik um Bassetthörner und Posaunen bereicherte Bläser. Dem Papageno sollte er nach dem Textbuch zum Glockenspiel eine „Maschine wie ein hölzernes Gelächter“ geben, das aber Mozart in ein „Instrumento d'acciajo“ umwandelte, also ihm statt der ordinären Holzharmonika (Xylophon, das übrigens offiziell erst im Beginn des 19. Jahrhunderts erfunden wurde) lieber das edlere Stahlklavier zuteilte.

Sie Seele der Menschen unserer Legende ist die des deutschen,

des österreichischen Menschen. Deshalb hat die Musik so gar kein orientalisches oder gar ägyptisches Kolorit. Sie ist im Gegenteil durchaus volksmäßig österreichisch, so daß die Sage sich bilden konnte, Schikaneder habe Mozart die Melodien eingegeben. Der Ton schloß sich den Worten an, die ganz süddeutschen Tonfall haben, ja manchmal geradezu Dialekt sprechen. So, wenn es im Papageno-Papagena-Duett ursprünglich hieß: „Es ist das höchste der Gefühle, wenn viele Papageno der Segen froher Eltern s e i n“ (statt sind), oder wenn gar die idealische Pamina sagt: „Weil Rosen stets bei Dornen s e i n“ (sind). Diesen „bürgerlichen Verkehrston“ (Jahn IV, 649) der Verse nahm die Musik an, sie wurde schlicht realistisch, deutsch-österreichisch. Damit stellten sich die Prinzipien der Diskretion und der fallenden Pointe von selber ein (vgl. 353 f.). Wie still und doch innig ist die erste Begegnung Taminos und Paminas gemalt, wie edel alles in piano, in verhalten fragende legato-Töne mit fallender Pointe aufgelöst! „Er ist's! — sie ist's! — ich glaub' es kaum.“ Von einer erstaunt und gedämpft aufjubelnden Geigenfigur ist dieser Ausruf begleitet. Wie kindlich-fromm und in gemessenen rhythmischen Tonschritten wissen die Liebenden das Glück der bestandenen Prüfung zu singen! Kein jauchzendes Duett, nur ein stilles, kurzes Gebet. Einzig in der Bildnisarie bricht bei Tamino, nur in der Wahnsinnsszene bricht bei Pamina der Affekt impulsiver durch, sonst ist immer der Mozartsche Sprechton der kleinen Intervalle und ausgeglichenen Rhythmik gewahrt.

Dem bürgerlichen Verkehrston gleichen sich auch die drei so gar nicht dämonischen Damen an, deren Wielandsche Koketterie sofort in ihrer ersten Szene mit pikanten $^6/_8$ Rhythmen, zwinkernden Pausen, schwatzhaft einander ablösenden Kanonfiguren hingetuscht ist. Nicht einmal die Königin ist ein rechter Teufel. Ihre scharfen Intervalle und schneidenden Koloraturen blitzen in selbstgefälliger weiblicher Leidenschaft mit den Flöten um die Wette, und allein ihre Arie Nr. 4 hat eine reguläre, nämlich französische Form: Rezitativ — langsamer — schneller Satz.

Alle anderen Arien der Oper sind Lieder, deutsche Lieder.

Die meiste Dämonie bringt noch der teuflische Mohr Monostatos auf, dessen zapplige Rhythmen der früheren Szenen sich in dem lüsternen Lied, das Paminen umgeilt, in ein schlangenhaftes,

so unheimlich flirrendes Gleiten auflösen, daß man den Atem vor Bangen verhält. Daß der Mohr vom Teufel stammt, zeigt die ihn satanisch umkichernde Pickelflöte, die mit ihren grellen Läufen und Trillern das rechte Teufelsinstrument war und wurde (Weber, Berlioz, Liszt).

Ganz anders ist die naive, tierchenhafte Sinnlichkeit Papagenos gemalt. „Munter, zwitschernd, lebensfroh, liebesprudelnd" nennt Kierkegaard (74) seine Musik. Sie allein gibt auch den äußeren Menschen wieder, da ja Papageno keine Seele, sondern nur Sinne hat. Sie hüpft und überschlägt sich von den kollernden Figuren des Auftrittsliedes an bis zu dem echten Tiertanz um und mit Papagena, als ob es sich darum handelte, aufs genaueste, wie die primitiven Naturvölker es tun, das Tierleben zu kopieren. Wie das Weibchen erst glucksend die Flügel regt, das Männchen ihr ebenso antwortet, beide immer erregter werden, bis sie ihre Jungen krähend zusammenjagen, ist voll naturalistischer Treue. Das „Papapapapageno — gena" ist ja eine genaue Nachahmung des Gackerns. Das buffoneske Schnellsprechen des Papageno ist aus der gleichen Form geflossen; es ist immer sinnlich und brünstig auf Fraß und Liebe gerichtet.

Den eigentlichen musikalischen Stil der „Zauberflöte" aber bringen Sarastro und seine Chöre. Die musikalische Form aller anderen Charaktere ist von ihnen aus durchseelt. In edler Einfalt und stiller Größe: Sarastro. Seine Melodik hat bei aller Mildheit etwas Herbes, Archaisierendes, Kirchenhaftes; keine gebrochenen Linien, keine raschen Tempi zerreißen seine heiter-ernste Ruhe. Einzig im Terzett Nr. 19 steigt leicht ein Dringen und Eingehen auf den Ton der Liebenden auf. Sonst ist er übermenschlich groß in seiner priesterlichen deutschen Griechheit. Übermenschlich sind auch die Priesterchöre. Kaum daß sie Achtelnoten und punktierte Rhythmen in ihre weihevollen, langsamen Gesänge einlassen. Chöre waren ja Mozarts Hauptfavoritkomposition, in ihnen lebte sich auch der Freimaurer aus, der ihren Stil bereits im „Thamos" vorbereitet hatte. Die Priester-, Opfer- und Tempelszenen der gewöhnlichen exotischen Prunkopern wurden hier aus musikalischen Dekorationen zu feierlich beseelten Menschen. Die Höhe ihrer musikdramatischen Sendung gibt der Choral der beiden Feuermänner, die ihren harten

Cantus firmus auf ehernen Oktaven über den Figurationen der Bläser hinschreiten.

Die Sarastro-Gruppe strahlt in heiliger musikalischer Weisheit. In tiefer Beseeltheit und denkender Innigkeit löst sich zwischen Vernunft und Natur das ernste Liebespaar zu freieren Formen und Rhythmen auf, in derber Kraft und Sinnlichkeit sprudelt Papagenos Musikquelle vor dem Tempel der Natur, in raschem, hastigem Wechsel und flackernder Dämonie brechen die Tempi der Königin-der-Nacht-Gruppe und des Monostatos aus.

Der heiligen Dreizahl der Handlung entspricht in der musikalischen Symmetrie die Zweizahl. Der zweiteilige Rhythmus hält überwiegend vor. Nur das Largo der Königin-Arie Nr. 4, der Isis-Chor Nr. 11 und zwei kurze Stellen im zweiten Finale sind dreiteilig taktiert. Selbst die drei Rufe (im Anfang der Ouvertüre überhaupt zweiteilig) neigen in ihrem Rhythmus: ♪𝅗𝅥𝅗𝅥 zur Zwei hin. Die Arien und Lieder sind bis auf Papagenos Auftrittslied, das dreistrophig ist, sämtlich zweiteilig. Der edle, stille Rhythmus hat auch wenig dämonische Synkopen, wenig harte Dissonanzen, die Harmonik ist klar, wenn auch oft herbe.

„Licht- und Glanz“vorstellung empfängt Ulibischeff von den großen Es-Dur-Akkorden, Licht und Glanz durchstrahlen die ganze Oper. Wohl sind die Affekte, je näher der Natur, um so stärker; in den sforzandi und den plötzlichen forte und piano, in den sotto-voce-Stellen zeigen sie Mozarts Affektstil. Wohl sind Papagenos und die Partien der Nachtgruppe leidenschaftlicher und lodernder, als die analogen Stellen im deutschen Singspiel der „Entführung“. Sie bringen das musikalische Chiaroscuro Mozarts in unser Werk. Allein darin steht die Zauberflöte vor: in der vollen Deutschheit, der Österreichischheit des Spieles. Im sinnlichen Mutterboden des Volksliedes wurzelnd, oft wieder zum Volkslied werdend, sagen Worte und Töne in legendarischer Einfalt die letzten Dinge des Lebens, und wissen es wohl, daß sie sinnlich und kindlich sind. Daß Mozart vom Chaos der Nacht bis zur Höhe der lichten Liebe eine einzige und doch so vielfältige Form gestaltete, schenkt diesem Werk seine ewige Größe. Faust geht vom Himmel durch die Welt zur Hölle, die Zauberflöte wandelt von der Hölle durch die Welt zur Menschlichkeit.

IV.

Die Uraufführung der „Zauberflöte" wurde von Mozart und Schikaneder, dem es mit diesem Stück um Hals und Rock ging, sorgfältig vorbereitet. Es gab viele Proben (Leitzmann 159), auf denen Mozart eifrig arbeitete und auch noch musikalisch änderte (Jahn IV, 648).

Der Raum der Aufführung war das Theater im Freihause auf der Wieden. Lang mühte man sich vergebens, den Bau zu rekonstruieren, bis endlich 1912 die Wiener Historikerin Hermine Cloeter (Neue Freie Presse 29./11. 1912, vgl. auch Komorzynski 26) im Wiener Stadtmuseum auf einem Plan des Freihauses von 1797 den detaillierten Grundriß fand. Danach und nach Castellis Memoiren war das Theater ein einfacher Holzbau, „beiläufig so groß als das Josephstädter Theater, hatte aber nur zwei Stockwerke und sah einer großen, länglich-viereckigen Kiste nicht unähnlich. An der Bühne standen zu beiden Seiten des Portals zwei Figuren in Lebensgröße, ein Ritter mit einem Dolch und eine Dame mit einer Larve". Die Bühne des heute noch spielenden Theaters in der Josephstadt ist klein und primitiv; Schikaneders Bühnenraum war kaum größer, doch für Maschinenkomödien, die bei ihm exakt gingen, wohl eingerichtet. In solch einem intimen Hause, dessen Holz eine ausgezeichnete Akustik gab, ging kein Wort und kein Ton verloren. Und das ist ja Grundbedingung für das komische Singspiel. Andererseits mußten die erhabenen Priesterszenen in dem engen Rahmen überlebensgroß wirken.

Vor allem der Sarastro Franz Gerls, der als vortrefflicher Bassist bekannt war (Jahn IV, 620). Seine Partie war ohne großen dramaturgischen Stammbaum und konnte sich höchstens von den Oberpriestern der französischen und exotischen Opern, die aber nicht so tief in die Handlung verknüpft waren, herleiten. Er ist der verzichtende Selim der „Entführung" in der Rundheit einer Hauptperson. Und wie Selim die dramaturgische Sendung seines Tyrannenamtes auf den grotesken Teufel Osmin abladet, um seine Menschlichkeit rein zu bewahren, so hat Sarastro den Monostatos zum Sündenbock seiner dramatischen Stellung. Tamino war der Tenorist und Komponist Benedikt Schack. Er hatte eine metallreiche, bieg-

same echte Tenorstimme, die er technisch sehr gut, aber ohne tieferen Vortrag verwendete. Auch als Schauspieler war er schwach (Jahn IV, 634). Haben darum Schikaneder und Mozart den Tamino so passiv gehalten? Wichtig ist uns die Bemerkung des großen Regisseurs und Schauspielers Schröder (Meyer II, 1. 85), daß bei Schack die österreichische Mundart merkbar war und er vorstadtmäßig deklamierte. Damit und mit der schwachen Gestik mag er den Stil der Volksbühne, der immer etwas Dilettantisches hatte, wohl erfüllt haben. Papageno war Schikaneder selbst. Wie die alten Stegreifprinzipale spielte er selbst den Hanswurst. Er gab sich ganz wienerisch, sprach gerne Dialekt und extemporierte noch volksmäßig über die Rolle hinaus (ein Beispiel Br. II, 354). Eine Wiener Schauspielergalerie schilderte ihn: „Seine Gesichtsbildung, sein Wuchs ist schon von Natur ungemein vorteilhaft und schön; er ist groß, sehr wohl gewachsen und hat eine ausgebildete schöne Stellung. Sein Anstand, seine männlich reine Sprache, sein Gebärdenspiel, das er sehr in seiner Gewalt hat, alles zeigt in ihm den guten Schauspieler. Im Singspiel nimmt er meistens die komischen Rollen, verfällt aber zuweilen ins allzu niedrige Komische und übertreibt. Seine Stimme ist rein, melodiereich; er singt mit Einsicht und Geschmack“ (Komorzynski 27 f.). Alle genannten äußeren Qualitäten bestätigt sein bekanntes Bild als Papageno, das Gesangliche und Darstellerische diese auf seinen Leib gemessene Rolle. Er hatte Stil und übertrieb doch ins Burleske. Volkstheater! Den Monostatos gab Nouseul, der Gatte der Burgtheaterheroine, welcher auch selbst die Schule der Burg als Chargenspieler hatte, demnach ebenso epigrammatisch eindringlich wie diskret sein mußte und von Schink als Darsteller sehr gelobt wurde (Chronologie 309). Die Pamina spielte Anna Gottlieb, die Schröder (Meyer II, 1, 85 f.) nicht übel in Gesang und Spiel, nur im Händespiel etwas hölzern fand. Ich meine diese Verlegenheitsgestik muß Pamina wohlgestanden haben. Die Königin der Nacht gab Mozarts Schwägerin, Josepha Hofer. Nach Schröders Urteil (Meyer, ebenda) „erquiekte sie die Höhe und riß dabei den Mund auf wie Stephanie der Ältere“. Und doch ließ sie Mozart bis ins dreigestrichene f''' gehen. Von den drei Damen weiß Schröder nur die Klöpfer, die erste Dame, als im „Gesang erträglich, Händespiel erbärmlich“, abzufertigen.

Ziehen wir die Summe aus diesen Charakteristiken, so ergibt sich uns ein merkwürdiges Bild: gesanglich guter Durchschnitt mit guter Technik, sicherlich ausreichend für den Raum. Der Vortrag war ebenfalls gut. Darstellerisch müssen aber alle Partien etwas steif und hölzern, besonders das Händespiel, die Gestik, zurückhaltend gewirkt haben. Nur Papageno, der Komiker, war schauspielerisch überlegen, lebhaft, beweglich. Eine feste Stütze gewinnt diese Beobachtung, wenn wir bedenken, daß ein selbst spielender Direktor auch heute noch selten starke Darsteller neben sich duldet. Und Schikaneder war sehr eitel. Das Bild nun: der hurtige realistische Komiker neben den steifen, ernsten, idealistischen Rollen ist das Bild der deutschen Volksbühne, welche in dieser Spielweise bis auf die Mysterien zurückgeht, wo Teufel und Krämer gar akrobatisch wurden, während die Träger der Würde und Heiligkeit sich in stabilen Gesten nur wenig bewegten (Herrmann, Register: Schauspielkunst, Gebärden).

Gespielt wurde im Rhythmus der Musik. So heißt es im ersten Finale zu Papagenos Glockenspiel: „Die Sklaven gehen marschmäßig ab“, oder es haben vor ihrem Duett „Papageno und Papagena unter dem Ritornell komisches Spiel“ vorgeschrieben. Halbrhythmisch ist Taminos Klopfen an die drei Tempeltüren, wo das Orchester einen klopfenden Rhythmus, wenn auch nicht in den gewissen drei Schlägen, aufweist, und halbrhythmisch ist auch das Spiel auf den fermatierten Pausen, wie: „sie (Damen) stoßen die Schlange zu drei Stück entzwei“, dann im Terzett Nr. 6, wenn Papageno und Monostatos sich mit dem entsetzten Hui! erblickt haben und nun starr sind, ehe sie sich fassen und stammelnd nach der Musik abschleichen. Und endlich werden neben der Musik die notwendigen Handlungen erledigt, so wenn in demselben Terzett der Mohr schreit: „He, Sklaven, legt ihr Fesseln an!“ und dazu geschrieben steht: „Sie legen ihr Fesseln an“, während die Musik mit Monostatos weitergeht, oder wenn in derselben Nummer der lüsterne Mohr die ohnmächtige Pamina umschleicht, während die Musik schon den spionierenden Papageno schildert. Die Gestik war bei den realistischen Partien lebendig, rasch und differenziert, Papageno hatte manche Requisitenhantierung. Bei Tamino blieb es beim Flötenspiel, Hand aufs Herz: „Zu schildern, wie er hier (aufs Herz deutend) entsprang,“ und

wohl auch (schweige still!) auf den Mund. Symbolgesten wurden im Grüßen und in den Zeremonien angewendet.

Das Prinzip der Diskretion und fallenden Pointe beherrschte auch die Darstellung. Selbst Papageno singt: „Nein! (forte) Dafür bedank' ich mich (piano)". Und zum Unheimlichen wird das Prinzip benützt, wenn für die Arie des Monostatos Nr. 13 „Alles fühlt der Liebe Freuden" die Vorschrift steht: „Alles wird so piano gesungen und gespielt, als wenn die Musik in weiter Entfernung wäre". Eine Durchbrechung der Regel zugunsten eines komischen Effektes ist es, wenn (Nr. 6) vor dem Hu! Monostatos und Papageno einander auf eine heftige, durch Bläser verstärkte Figur erblicken. Freilich kehrt auch hier sofort nach der Spielpause, in welcher der Schreck wieder abebbt, das Piano wieder.

Das Standortegesetz ist darstellerisch mit besonderer Betonung der Mitte befolgt. Das zeigen nicht nur die Szenenbilder, sondern auch Bühnenanweisungen wie die, daß die Königin (Nr. 14) „aus der mittleren Versenkung und so, daß sie gerade vor Pamina zu stehen kommt", aufsteigt, oder wenn Sarastro in die Mitte der Priester zu treten hat. Besonders die Priesterszenen mit ihrer zeremoniellen Handlung waren auf besondere Symbolisierung der Standorte angewiesen. Der Chor war auf der kleinen Bühne nicht zahlreich und, wie Schröder bemerkte (Meyer II, 1, 86), gewohnheitsmäßig „in zwei Reihen gegen einander über" aufgestellt. Doch sah die Inszenierung auch auf bildhafte Gruppierung: „alle Priester stellen sich mit ihren Palmzweigen zusammen" (Nr. 10). Auch Steigerungen der Gruppierung werden inszeniert, so wenn es im ersten Finale heißt: „Zug von Gefolge; zuletzt fährt Sarastro auf einem Triumphwagen heran, der von 6 Löwen gezogen wird. Dieser Chor wird gesungen, bis Sarastro aus dem Wagen ist". Danach war kein ruhiges Tableau der Zweck, sondern der lyrische Chor mußte durch die Handlung des Einfahrens und Aussteigens gefüllt werden. Wir kennen dieses Prinzip, lyrische Chöre durch Handlung zu füllen, schon aus dem „Idomeneo".

Den Kostümfundus Schikaneders fand Schröder (Meyer II, 1, 86) wie die Dekorationen armselig. Er sah aber nur den „Oberon", während Mozarts Werk großenteils neu ausgestattet war. Die Form der Kostüme war wieder Rokokooper, die Damen mit Krinoline,

Tamino mit Chiton, Schärpe, Mantel usw., die Sarastrogruppe in dem gewissen Indisch-Türkisch der Zeit, Sarastro mit der Sonne. Nur die prüfenden Priester trugen ein eigentümliches Rokoko-Ägyptisch. Papageno und Papagena hatten enge Federkleider.

Die Dekorationen, von Gayl und Neßthaler gemalt, waren auf die Standortetechnik eingerichtet. Ihr Stil war von antikisierender Zeitlosigkeit und starker Realistik in den Formen. Einmal sind „altägyptische practicable Thüren, welche mehr Seitengebäude vorstellen“, verlangt. Ins Märchen reicht der Palmenwald, dessen Bäume „silberartig mit Blättern von Gold“ sind, und das Bild, wenn der Anblick des Tempels „den vollkommensten Glanz darstellen“ muß, oder wenn zum Schluß (auch hier das Symbol aufhebend) das Theater zu einer Sonne wird. Die zwei Berge mit dem Wasserfall und dem Vulkan hinter durchbrochenen Gittern erwähne ich nur deshalb, weil alle unsere modernen Aufführungen sich die starke dramatische Wirkung auf dem Höhepunkt entgehen lassen, die sich einstellt, wenn das Prüfungspaar durch das Gittertor zuerst ins Feuer und dann ins Wasser geht, wobei, wie es vorgeschrieben steht, wenn sie im Prüfungsraum drinnen sind, das Tor hinter ihnen zufällt.

„Feuergeprassel, Windgeheul, Wasser“. Die Lärmmaschinen, besonders der Donner, arbeiteten viel, aber immer neben der Musik. Sonst waren offene Verwandlungen, Tiere, Flugwerke, Versenkungen in fortwährender Tätigkeit.

Die Beleuchtung spielte alle möglichen Farben und Zauber vom nächtlichen Blau bis zur strahlenden Sonne. Das Chiaroscuro der Fackeln und leuchtenden Pyramidenlaternen, Blitze und Opferfeuer gaben den für Mozart charakteristischen Rembrandtton.

Auf Maschineneffekte verstand sich ja Schikaneder besonders.

Die Aufführung hatte nach anfänglichem Befremden täglich wachsenden Erfolg. Mozart konnte Constanzen melden, daß das Mann- und Weibduett, das Glöckchenspiel im ersten, und das Knabenterzett im zweiten Akt repetiert werden mußten. Mozart selbst aber fühlte viel Tieferes als die Eitelkeit des Beifalls. War ihm bei der „Entführung“ noch das Klatschen am Aktschluß die Hauptsache, so schrieb er jetzt (Br. II, 351): „Was mich aber am meisten freuet, ist der Stillebeifall! — man sieht recht wie sehr und immer

mehr diese Oper steigt.“ Ihm war die „Zauberflöte“ kein Spektakelstück, ihm war sie ein stilles Mysterium, das Märchen seines suchenden Lebens als Tamino und Papageno. Er selbst in beiden ein Sinnbild des österreichischen Genies, des Menschen.

So liebte er die „Zauberflöte“ vor allem. Er konnte sie nicht mehr dirigieren, und sie wurde Abend für Abend gespielt. Sterbend lag er daheim, die Uhr neben sich, und sann vor sich hin: „Jetzt ist der erste Akt aus — jetzt ist die Stelle: ‚Dir, große Königin der Nacht‘“. Am Tag vor seinem Tode sprach er zu Constanzen: „Noch einmal möcht’ ich doch meine ‚Zauberflöte‘ hören“, und summte kaum hörbar sein Lebenslied: „Der Vogelfänger bin ich ja!“ Da ging ein Freund ans Klavier und sang das Lied — — für Mozart zum letztenmal. Am andern Morgen war er tot.

Man führte ihn nach Sankt Marx hinaus — allein. „Den Freunden schneit es zu viel.“ Mit seiner ewigen Ironie lächelte er das vor sich hin. Man legte ihn in ein Massengrab zu irgendwelchen anderen Menschen. Er war einst ein Prinz, jetzt war er noch mehr: der Mensch. Ein König dieser Welt suchte später einmal Mozarts Grab, aber er fand es nicht mehr. So wurde sein Tod eine fromme Sage, wie sein Leben eine menschliche Legende war. Was war er denn? Ein Musikant aus Österreich, der Liebe in reinen Tönen lehrte. Starb er denn überhaupt? Leidet er nicht irgendwo und überall in bitteren Prüfungen durch diese grausame Welt voll Wasser und Feuer? Armer Tamino! Armer Papageno! Mein armes Österreich!

V.

Für unsere Bühnengestaltung ist die „Zauberflöte“ ein Märchenmysterium, wie sie es für Mozart war. Ein Mysterienspiel, wie es für das Mittelalter die Heiligenspiele waren, aus denen zuletzt die „Zauberflöten“ ja herkamen. In die schlichten, naiven Worte und Töne des kultischen Spieles mischen sich die grotesken Sprünge des schwarzen Teufels und das heitere Treiben des Spielmannes und Krämers, des Naturburschen Papageno. Auch hier besteht das eigentliche Drama in einer Wanderung von Station zu Station.

Realistisch volkstümlich, mit inniger Gläubigkeit ist unser Werk zu gestalten, denn so schuf es Mozart. Und doch müssen wir noch

jenen leisen Hauch aufgeklärten Wissens um das Geheimnis, der die Frömmigkeit unsentimental macht, einfließen lassen; denn so fühlte es Mozart.

Wir lassen alle Ägyptologie, wie sie seit Goethes Weimarer Inszenierung herrschte, beiseite, lassen allen Ausstattungstand links liegen, spielen nicht artistisch mit Modernisierungen und literarischen oder kunstgewerblichen Ideen. Wir halten uns lieber wiederum an die Uraufführung und an Goethes Inszenierungsidee.

Dramaturgisch lassen wir vor allem die Akteinteilung unberührt. Der erste Akt bis zur Aufnahme der Novizen, der zweite Akt die Prüfungen. Keine Musiknummer wird gestrichen, der Dialog bleibt bis auf einige kleine Längen ungekürzt und unangetastet. Sogar die Szene der drei Sklaven vor dem Terzett Nr. 6 bleibt bestehen.

Einzig im zweiten Akt scheint mir eine Umstellung nötig und wichtig. Ich habe nämlich die sichere Empfindung, als hätten Schikaneder und Mozart anfänglich die Wahnsinnsszene der Pamina (II, 29 f., Nr. 21 Anfang) sofort auf die Abweisung Paminens durch Tamino und auf die Arie Nr. 17 „Ach, ich fühl's“ folgen lassen. Das Terzett Nr. 19 ist entweder eingefügt oder stand anfänglich nach dem Selbstmordversuch Paminens. Die Selbstmordszene wirkt deshalb auf der Bühne niemals notwendig und organisch genug, denn Sarastro hatte Paminen im Terzett ja verkündigt: „Ihr werdet froh euch wiedersehen!“, und ihre verzweifelte Frage in der Wahnsinnsszene: „Warum sprach er nicht mit mir?“ ist an ihrer jetzigen Stelle verfehlt, denn im Terzett hatte ja Tamino mit ihr gesprochen. Der Wahnsinn und Selbstmordversuch kann vielmehr nur eine Folge der Abweisung Paminens durch Taminos Schweigen in II, 20 sein, wie sie Paminens Arienschluß in Nr. 17: „So wird Ruh im Tode sein“, ja deutlich genug vorbereitet.

Wir stellen also die Szenen folgendermaßen ein: Nach Paminas Auftritt und Arie, „Ach, ich fühl's“ Nr. 17 (II, 19) geht aus dem Texte deutlich hervor, daß Tamino mutig weiter, Papageno aber feige bleiben will; ja in der meist gestrichenen Löwenepisode ist Tamino sogar schon fort. Wir lassen demnach Tamino auf die dritte Mahnung der Posaunen forteilen und Papageno sein: „Eile nur nicht so, wir kommen noch immer zeitig genug, uns braten zu lassen“, dem schon

Entfernten nachrufen. Dann folgt sofort und in derselben Dekoration II, 24, welcher Auftritt mit Papagenos ersten Worten: „Tamino, willst du mich denn gänzlich verlassen?“ sich so organisch anschließt, daß man auf eine frühere Zusammengehörigkeit dieser Szenen verfallen m u ß. Nun geht es bis zur Verwandlung der Alten in Papagena und ihre Entfernung durch den Sprecher II, 28 weiter. Hierauf folgt die Knabenszene und Paminas Selbstmordversuch, dem wir (hier Löwenfelds Vorgang folgend) seine Parodie in Papagenos Aufhängeszene und seine Vereinigung mit Papagena anschließen. J e t z t kommt erst II, 21, worin nach dem Isischor Nr. 18 Pamina von den Knaben eingeführt wird und zu Tamino eilt. Das Terzett Nr. 19 gewinnt dadurch seinen organischen Stand. Nun können wir, des Hanswurstes Papageno ledig, die Weihen der Prüfung in e i n e m Zuge bis ans Ende steigern. Nach dem Terzett Nr. 19 folgen (II, 31—33) sogleich die Szenen der Geharnischten, die Feuer- und Wasserprobe, der Auftritt der Königin und der Damen mit Monostatos (II, 37) und das Finale (II, 38).

So wird die Handlung klar, es wird klar, daß Papageno nicht weiter mit Tamino geht, klar, daß Pamina wirklich Ursache zum Wahnsinn hat, klar, daß sie durch freiwillige Übernahme der Prüfung, Nacht und Tod nicht scheuend, sich zur Einweihung würdig macht.

Die B e s e t z u n g dieser darin wahrhaft „großen Oper“ ist wegen des reichen Personals nicht leicht. Sarastro und die Königin der Nacht sind klar. Leider kommt die Königin in den neueren Aufführungen nie zu ihrer vollen Geltung, da wir an heroischen Koloratursängerinnen seit der Lilli Lehmann gänzlich verarmt sind. Bei allen anderen Partien hat kein Fach zu gelten, sondern nur die persönliche Eignung. Singen können ist selbstverständlich! Aber s p i e l e n können, mit naivem Takt und schlichter Innigkeit spielen können, das ist hier das erste, schwer zu erfüllende Gebot. Ich möchte nur noch bemerken, daß die Zusammenziehung des Sprechers und ersten Priesters auf e i n e n Darsteller viel dazu beigetragen hat, das Verständnis des Publikums und der Kritik zu verwirren. Die drei Knaben sind womöglich wirklich von Knaben zu singen (es geht! in Dresden sangen die Kapellknaben noch in Spontinis „Vestalin“ sogar die Vestalinnen). Die drei Damen sind kokett, schalkhaft, voll Wie-

landscher Grazie und Lüsternheit und darum die tragischen Fächer in diesen Partien kaum möglich; Schikaneder, dessen Ensemble Mozart ja seine Musik auf den Leib schrieb, hatte eine Spieloperntruppe ohne Isolde, Fricka und Erda.

Die Darstellung selbst ist die eines Volksstückes, einer frommen Legende mit heiteren Szenen. Alles große Operntheater mit Wucht und Pathos, alle verlogene Sentimentalität der französischen Spielopernrührseligkeit, alle Karikierung der opera buffa bleibt fern. Stille und Innigkeit, der feine Glaube an alle diese Wunder, welche Wunder der Seele und der Sinne sind, trägt unser Spiel.

Gefühlszentrum und Verstandeszentrum sind hier Eines.

Menschlichkeit herrscht. Mit Sarastro verstehen und verzeihen auch die frommen Zuschauer den Trieben der Menschen. Mensch ist auch die Königin. Wohl, sie darf auf Maschinen aus der Versenkung kommen, aber sie muß, wie es geschrieben steht, vortreten können zu Tamino und menschlich — „O zittre nicht, mein lieber Sohn!“ — ihr tiefbetrübtes Mutterherz ausschütten; das schmerzliche Largo hat nur dann seine wühlende Macht, und die wilden drohenden Koloraturen brechen nur dann wahrheitsstark aus der entfesselten Leidenschaft der rasenden Mutter, die zur Furie wird. Zu Pamina „eilt sie herbei unter Donner und Blitz“ und tritt ihr recht nahe, mütterlich nahe. Ihr den Dialog II, 10 zu streichen, damit sie sofort mit der Arie loslegen kann, wie es immer geschieht, heißt unkünstlerisch Effekt machen, heißt ihr den Charakter, heißt ihr alle Begründung des Hasses gegen Sarastro nehmen. Dieser Dialog reicht uns ja den Schlüssel des Dramas, er erklärt uns, warum Pamina zu Sarastro kommt, warum Sarastro ein heiliges Recht auf sie hat. Ein dummes, unverständliches Textbuch? Nein! Eine dumme Darstellungstradition, eine dumme Musikwissenschaft, die nach einer solchen Darstellung urteilt.

Stilles, überlegenes Menschentum waltet in der Sarastrogruppe. Geistliche spielten die Mysterien; ihre Ruhe, Weihe und Kraft, wie sie nur der katholische Weltpriester des Mittelalters ausstrahlte (o wunderbares Bild dieser Kirche im Hymnus „Die Christenheit oder Europa“ des Novalis!) durchseelt auch Sarastros Priesterschaft. Freimaurertum? Die äußeren Zeremonien machen es nicht aus. Sie

seien bei uns möglichst eingeschränkt, denn leicht werden sie parodistisch. Still und nur angedeutet, wie die Priester ihre liturgischen Gebräuche vollziehen, seien auch unsere Zeremonien. Keuschheit der frommen Übung.

Monostatos ist der Teufel. Wie Osmin dem Selim das eigentlich Böse, die Intrige des Gegenspiels, abnimmt, so tut es Monostatos bei Sarastro. Grotesk, lauernd, hastig, lüstern, grausam, doch alles „wie aus der Entfernung“.

Papageno und Papagena sind drollige Tierchen. Papageno ist diejenige Mozartsche Figur, die wirklichen Humor, das ist: Volkswitz und Heiterkeit ohne Ironie und Satire, zeigt. Er darf ein ganz Weniges in Körper, Spiel und Ton übertreiben, wie junge Hunde, die hüpfen und jaulen. Doch keine beliebten Theaterextempores macht er oder Anachronismen oder gar politische Anspielungen (ja, die hörte ich auch schon!). Er ist ein Naturkind! Und wie er ist Papagena, auch das Alte, natürlich. Unsere Soubretten strengen ihren Kehlkopf entsetzlich an, um ein pfeifendes Quieken als Greisinnensprache herauszubringen. Eine Achtzigjährige würde diese Anstrengung keine Stunde aushalten. Hörte man je eine alte Frau so grell trompeten? Je stiller und schlichter die verpuppte Papagena spricht, um so heller und jugendlicher wirkt dann ihre Verwandlung. Die beiden Tiermenschen sind durchaus sinnlich und erotisch in ihrem Balztanz, am Schlusse echter Tiermimus. Die Knaben sind Knaben, keine Soubretten in Trikots mit weibisch-koketter Ballettgrazie; fast herb und kühl muß ihr Gebaren sein. Kokett, lüstern, plauderhaft, rasch und zierlich dagegen die drei Damen. Sie stehen mit ihrer höfischen Verdorbenheit gegen die weltüberlegene Ruhe der Priester und gegen die naive Natürlichkeit Papagenos und Papagenas.

Tamino und Pamina sind Menschen. Das sagt alles. Sie sind die einzigen Charaktere, die eine Entwicklung erleben. Von Unrast und Leidenschaft gelangen sie zur Größe und Stille der Eingeweihten. So leben wir sie durch.

Die Kostüme entsprechen der schauspielerischen Auffassung. Die Vogelkleider der Tiergruppe sind nicht zu verfehlen. Tamino als javonischer Prinz darf sich leise märchenhaft indisch tragen. Die Königin-der-Nacht-Gruppe droht in schwarz-silberner Pracht und kleidet sich etwas griechisch im Schnitt. Die Damen tragen im ersten

Akte zu Anfang Jagdkostüme wie barocke Dianen, denn Speere sind zum Gesellschaftskleid nicht angängig. Erst wenn sie verschleiert kommen, ist ihr Anzug höfisch.

Sarastro und seine Gruppe wird einfach und ganz ruhig gekleidet. Im ersten Akt kehren die Ordensleute in schlichten, farbigen Gewändern von einem gemeinsamen Ausgang zurück. Nicht von der Jagd! Das Humanitätsideal des Ordens verbietet das Töten auch der Tiere. Der Chor ist schwach besetzt. Den dreimal sechs Priestern entsprechen ebensoviel eingeweihte Frauen. Aller Gewänder sind gleich, auch im zweiten Finale. Dort aber, zur Zeremonie der Einweihung, legen sie die ganze goldene Pracht des Sonnenlandes an, die nur Sarastros Sonne noch überstrahlt.

Das D e k o r a t i o n s problem lösen wir im gleichen Sinne des Mysteriums. Wir unterscheiden scharf zwischen dem Reich der Nacht und dem des Lichtes. Aus dunklen Felsen und düsteren Tannen ragt der schwarze Marmorpalast der Königin der Nacht. Doch nicht zyklopisch brünnhildenhaft; er ist vielmehr der Musik entsprechend mehr schlank ragend als gigantisch. Sarastros Reich dann öffnet uns den lichten Süden. Nicht ägyptisch, sondern viel eher hellenistisch-indisch. Vor allem keine Ballettfeerie, beinahe sagte ich: Zauberflötenkitsch. Doch weiser Reichtum. Die Weisheit geht im Kleide schlicht, ihr Heim aber ist hell und prachtvoll. Die silbernen Palmen mit goldenen Blättern Schikaneders behalten wir bei. Aber nicht feenhaft viele, sondern nur ganz wenige ordnen sich zum Hain. Ein Märchen. Alles leicht und duftig, wenig Plastik, so daß wir offen verwandeln können. Alle Stationen der Wanderung sind in Umschlossenheit gefaßt, alle Pamina- und Sarastroszenen spielen in Freiheit. Die Standortetechnik leiht uns ihre Dienste zu einer besonderen Darstellung: die Wanderung der Prüflinge geht immer von der beweglichen der festen Seite zu, alle Priesterauftritte aber kommen aus der Mitte.

Zur Feuer- und Wasserprobe gehen wir auf Schikaneder-Mozart zurück. Zu beiden Seiten der Bühne, schräg gestellt, ragen zwei glatte Riesenmauern auf. Je zwei hohe, schmale Gittertore sind in sie eingeschnitten. Auf der beweglichen Seite brennt hinter den Türen hochauf das Feuer, auf der festen Seite rauscht hinter den Gittern ein Wasserfall von der Höhe herab. Vor jeder der Eingangs-

pforten wacht ein Geharnischter. Er öffnet den Prüflingen das Tor und schließt es hinter ihnen. Wie die Jünglinge im Feuerofen wandeln sie unversehrt durch das Feuer, wie Moses durch das Rote Meer schreiten sie durch das Wasser. Sie verschwinden in den Gängen und kommen durch die zweite, rückwärtige Tür wieder heraus. Nach der Wasserprobe aber öffnet sich die riesige Pforte, welche zwischen den zwei ragenden Wänden die Mitte verschließt, sie öffnet sich in den hellen Tempel der Sonne. Die Geharnischten führen die Adepten ein und schließen hinter ihnen das Tor. Nun führt Monostatos die Königin und die Damen in dieselbe Szene voll Feuerrauschen und Wasserfall. Wie sie aber am Tor sind, versinkt alles im Donner mit ihnen und ein strahlender Tempel, der eine Sonne ist, endigt in hellstem Glanze unsere Legende.

So folgt auch die Beleuchtung uns ins Märchen. Das Reich der Nacht ist kalt, weißblau und blau, das Reich des Lichtes weiß-gelb und rot-gelb, zum Schlusse strahlend weiß. Auch das Dunkel dort ist nur purpurn. Fackeln, leuchtende Pyramidenlampen, das Feuertor und die Sonnenhalle — so wandeln wir von Todesnacht zum ewigen Licht.

ERLÄUTERUNG DER BILDER

Alle Bühnenabbildungen sind falsch. Mindestens soweit sie Milieubühnen darstellen. Und alle Szenenbilder unseres Buches sind Bilder von Milieubühnen.

Der szenische Entwurf, welcher das zweidimensionale Vorbild für den dreidimensionalen Bühnenraum darstellen soll, ist meist nur die Impression eines vorgefühlten szenischen Augenblicks und ohne weitere Rücksicht auf die dramatische Totalität der Handlung. Im Maler werden die dramaturgischen Forderungen von den malerischen Interessen vernichtet. So klagte schon Noverre (vgl. 153), so klagen alle dramatisch fühlenden modernen Inszenatoren. Statt des architektonisch gegliederten Raumes für die Standorte des Bühnenspiels, wie ihn der Inszenator dramaturgisch braucht, statt angewandter Kunst, Gebrauchskunst (wie sie die Architektur ist) geben die Maler nur den ihnen persönlich fruchtbaren Moment des Bühnenbildes, also eine Phase statt der Totalität. Und diese Phase ist überdies den malerischen Gesetzen der Perspektive, des Blickpunktes, der Wahl des Motivs, den Gesetzen der flächigen Komposition untergeordnet. Alle diese Dinge machen die szenischen Entwürfe im Verhältnis zu der ausgeführten Raumausstattung falsch. Sie können darum nur sehr vorsichtig als bühnenhistorische Quellen herangezogen werden und sind nur bei scharfer Kritik und unter Leitung des Regiebuches und des ausgeführten Bühnengrundrisses fruchtbar. Sehen wir uns mit dieser Vorsicht unsere szenischen Entwürfe an.

Bild 16. Friedhof aus „Don Giovanni". Entwurf von de Pian, aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts (aus „Der Merker", VIII, August 1917). Die Dekoration ist für die Kulissenbühne, die mit raschen Verwandlungen arbeiten kann, skizziert. Der Entwurf de Pians gab eine zweidimensionale perspektivische Skizze, welche der ausführende Bühnenmaler in die hintereinander aufgehängten Schichten der Kulissen und Sofitten, beziehungsweise der Bogen, zu zerlegen hatte. Danach mochte die Bühne drei Gassen tief verhängt gewesen sein. Feste Seite: Mauer bis Zypresse als erste Kulisse, Mauer und hintere Zypresse als zweite Kulisse. Bewegliche Seite: Glockenturm mit Gruft als erste, Zypresse mit Mauer als zweite Kulisse. Das Standbild und die Zypresse rechts vom Standbild waren Setzstücke. Das übrige lag auf dem Prospekt. Der Mond war wahrscheinlich transparent. Lichter und Schatten gemalt. Der Boden, welchen der Maler hier sehr sorgfältig und sogar mit Schlagschatten behandelt, war der nackte Bühnenboden. Der einheitliche Himmel war in Sofitten zerlegt.

Bild 21. „Titus, der Gütige". Titelkupfer eines alten Klavierauszuges. Als Szenenbild möglich (nur die Säule vorne konventionelle

Bildstaffage der Zeit), theatralische Einflüsse durch die Kostüme, Stellungen und Gebärden der Figuren gesichert. Die Treppe und die Mauern erscheinen unbenützt, waren also wohl nur gemalt.

Bild 22. „Titus, der Gütige". Entwurf von Georg Fuentes (1796) für Frankfurt am Main. Vgl. 378. Feste Seite: Kulisse wie in der ersten Gasse der beweglichen Seite, und Verbindungskulisse zum großen Bogen, der perspektivisch und mit Durchblicken gemalt war. Die Halle und das Peristyl auf der beweglichen Seite, auf welcher Titus sitzt, ist eine flächig gemalte Verbindungskulisse. Daß also Titus, wie es das Bild glauben machen will, in der Halle unter ihrem Bogen saß, ist unmöglich; er wäre auch in diesem Fall nur der linken Zuschauerseite sichtbar gewesen. Malerische Komposition! Das Hintergebäude und die Luft darüber lagen im Prospekt. Standorte: Hauptauftritt aus der Mitte, der Thron auf der beweglichen Seite, um die feste Seite für die Hauptszenen frei zu haben (analog Tannhäuser, II).

Bild 27—30. Die „Zauberflöte". Entwürfe von Gayl und Neßthaler für Schikaneders Freihaustheater, Wien 1791. Kulissenbühne. Bild 27. Drei Gassen Felsenkulissen, deren Stellung auf der beweglichen Seite sehr deutlich sichtbar ist. Die Burg auf den Prospekt gemalt, eine praktikable Tür eingesetzt. Stil: Phantasieantike. Die Erscheinung der Königin wurde entweder durch das Wegziehen des ganzen Prospektes enthüllt, oder sie erschien zwischen den Säulen. Für die letztere Einrichtung entwarf

Bild 31. Goethe 1793 für seine Zauberflöte-Inszenierung die Szene dieser Erscheinung. Wahrscheinlich zog er die Hinterwand des Peristyls ab, um den Sternenhimmel hinter den Säulen erscheinen zu lassen. Die Sorgfalt, mit welcher Goethe die architektonischen Details anlegte, beweist seinen Willen zum historisierenden Realismus. Unser Bild ist nach Goethes Handzeichnung im Goethe-Nationalmuseum aufgenommen.

Bild 28. Vor Sarastros Burg. Die drei Tempel: Setzstücke. Laubwaldbogen und Prospekt. Über die Standorte siehe S. 390f. Bild 29. Laubbogen und Prospekt. Die Rasenbank und das Tischchen spielende Requisiten. Bild 30. Kurze Dekoration. Auf der festen Seite deutlich erkennbar eine Architekturkulisse mit einer quergestellten, als Setzstück behandelten Tür. Alles andere Prospekt.

Die modernen szenischen Entwürfe des Buches habe sämtlich ich selbst für die neuen Inszenierungen, wie sie im Buche besprochen werden, angefertigt und von verschiedenen Malern in Farbskizzen ausführen lassen. Dabei kam es mir nicht auf moderne künstlerische (oder besser: kunstgewerbliche) Bildwirkungen an, sondern darauf, in allererster Linie den Grund- und Aufriß deutlich darzustellen und den realistischen Charakter des Dramatikers Mozart überall schematisch zu erfüllen.

Bild 1. „Bastien und Bastienne" (Farbenskizze von Käthe Wilczinski), Erläuterung S. 274 f.

Bild 3. „Die Gärtnerin aus Liebe", I. Akt (Farbenskizze von Ernst Schnabel), Erläuterung S. 286.

Bild 5. „Idomeneus, König von Kreta", I. Akt, 2. Bild und II. Akt, 2. Bild (Farbenskizze von Ernst Schnabel), Erläuterung S. 309. Das Portal ist als durchgehendes Proszenium für die ganze Inszenierung gedacht. Mykenischer Stil, dunkle Marmorwände, reiche Säulen mit blauen und alabasternen Glasflußornamenten. Die Felsen im Ton der Böcklinschen Toteninsel, das Meer tiefblau, der Himmel transparent. Im Sturm wird das Meer schwarz-grün und hochgewellt; Gewitterhimmel mit jagenden Wolken.

Bild 7. „Die Entführung aus dem Serail" (Farbenskizze von Käthe Wilczinski), Erläuterung S. 324 f.

Bild 11. „Figaros Hochzeit", IV. Akt. Die Balustraden, Büsche und Vasen vor den beiden Pavillons decken Figaro und Susanne, die auf den Bänken lauschen, vor den Blicken der Spielenden. Diese selbst halten sich im Mittelgrund.

Bild 17. „Don Giovanni". I. Akt, 2. Bild (Farbenskizze von Willy Münch-Khe). Parkrondell vor Sevilla. Erläuterung S. 352.

Bild 18. „Don Giovanni". I. Akt, 3. Bild (Farbenskizze von Ernst Schnabel). Feste Seite: Friedhofstor, Bank und Heiligenbild vor der dunklen Kirche. Bewegliche Seite: helle Kirchplatzmauer und Tor ins Freie. Erläuterung S. 352 ff.

Bild 39. „Die Zauberflöte". II. Akt. Feuer- und Wasserprobe (Farbenskizze von Ernst Schnabel). Erläuterung S. 409 f.

Die Szenenabbildung ist ein Abbild der dreidimensionalen Szenerie und wird für das zweidimensionale Bild in der Motivwahl (fruchtbarer Augenblick), Perspektive (Blickpunkt), in dem Auswählen und Hervorheben, ebenso den Gesetzen der Malerei unterworfen wie eine Landschaft, die der Landschafter malt. Die Bewegung im Raume, das gestaltende Licht, die dramaturgische Totalität, welche in jeder Situation das Bild ändert, ist zugunsten der rein malerischen, perspektivischen Wirkung vernachlässigt.

Bild 6. „Die Entführung aus dem Serail". I. Akt. Berlin 1789, nach einem alten Kupferstich. Auf der festen Seite deutlich die vier Gassen Kulissen, dann Prospekt. Die Sofitten hat der Maler unterschlagen. Eine ländliche, mehr italienische als orientalische Architektur. Das Dramaturgische vgl. S. 320 f.

Bild 12. „Don Giovanni". Das Milieu zeigt keine Szenenabbildung, sondern eine Dramenillustration ohne Rücksicht auf die Bühne.

Bild 4. „Les petits riens". Leipzig 1913. Bühnenphotographie (von Lisa König). Inszenierung von Emma Grondona.

Die Photographie gibt den Bühnenraum auch nur zweidimensional und auch nur in einer Phase unter einem bestimmten Blickpunkt wieder. Die Photographie tötet die Seele der Szenerie: das gestaltende Licht, sie tötet die Farbe und die Bewegung und hebt brutal den künstlerischen Schein auf, indem sie mit ihrer phantasielosen Objektivität und Mechanik Leinwand als Leinwand und Holz als Holz abklatscht. Auch die Photographie gibt also das Bühnenbild nur falsch.

Bild 19. „Così fan tutte". Leipzig 1917. Szenenabbildung nach einer Photographie. Erläuterung S. 372 f.

Bild 23—26. „Titus, der Gütige". Szenenabbildungen. Leipzig 1916 (Photographien Lisa König). Die szenischen Entwürfe mit Benutzung Schinkelscher Motive von Ernst Lert. Malerische Ausführung von Ernst Schnabel. Das jonisch-römische Proszenium vor dem Podium der Spielbühne ist als bleibender fester Rahmen plastisch. Alle Milieubilder aber sind gemalt. Bild 23. Säulenbogen und Prospekt. Der letztere nach Schinkel. Die Balustrade ist Setzstück. Bild 24. Säulenbogen und Prospekt nach Schinkel. Thron und Kandelaber spielende Requisiten. Bild 25. Zwei Waldbogen. Der für die Branderscheinung transparent behandelte Prospekt nach Schinkel. Die beiden Setzstücke: Europa auf dem Stier und die drei Grazien, sind irrtümlich aufgestellt. Bild 26. Baumsofitten. Auf der beweglichen Seite ein Peristyl mit Treppen, als allgemeiner Auftritt praktikabel. Europa auf dem Stier und die Graziengruppe sind Setzstücke; der Thron spielendes Requisit. Das ganze Bühnenbild nach Schinkel.

Für die K o s t ü m e vgl. S. 141 ff. und das Sachverzeichnis unter: Kostüm und Maske. Die Farben können wir leider nicht bringen, deutlich aber zeigen dem Kundigen unsere Figurenbilder, wie die Formen der Kostüme, Schnitt und Garnierung von der Mode der Zeit mehr bestimmt wurden als von der geschichtlichen Wahrheit und den nationalen Trachten. Ebenso werden

wir als alle Zeiten durchgehende Motive das Idealisieren (Vornehmersein) und das Typisieren der Kostüme, sowie öfters das Ausprägen der erogenen Zonen erkennen.

Bild 2. „Die Gärtnerin aus Liebe“. Titelkupfer zu Heckels Klavierauszug. Mögliches Figurenbild einer Sandrina vom Anfang des 19. Jahrhunderts. Die Gärtnerin trägt ein Tüllkleid ihrer Zeit, Hut mit Bändern. Attribut: Blumenkorb.

Bild 4. „Les petits riens“. Leipzig 1913. Figurinen von Leo Rauth. Modern kunstgewerblich in Schnitt und Stoffmustern. Erotik: Florine im Hemd, rechts vorn.

Bild 8. „Figaros Hochzeit“. I. Akt. Wien, Bäuerles Theaterzeitung. Susanne und Cherubin von der Frisur bis zum Schuh in Biedermeier. Idealisierung: Ein Kammermädchen mit Maschen und Bändern. Attribute: Susannes Schürze, Cherubins Schärpe. Erotik: Cherubin mit Mieder.

Bild 9. Susanne. Paris 1790. Idealisierung: die Kammerjungfer trägt einen Rock mit Volants, Spitzenärmel und Puderfrisur. Attribut: Schürze.

Bild 10. Dugazon als Figaro. Rokokospanier, mit Besätzen, Bändern, Maschen, gestickten Strümpfen idealisiert.

Bild 12. Luigi Bassi als Don Giovanni. Prag 1787, nach einem alten Kupferstich. Ein Rokokobühnenkavalier. Die Stiefel mit Spitzenklappen, der Hut mit hohen Federn deuten das Historische an.

Bild 13. Heinrich Blume als Don Giovanni. Berlin 1812. Nach einem farbigen Kupferstich. Das Bild ist im Kostüm, in Stellung und Haltung (Leuchter!) von „Iffland als Franz Moor“ beeinflußt. Unhistorisch historisierend ist das Theater-„Spanisch“ des 19. Jahrhunderts. Der Komthur beinahe wie Doebbelin als Geist im „Hamlet“ bei Chodowiecki.

Bild 14. Donna Elvira. Paris, Mitte des 19. Jahrhunderts. Bühnenspanisch. Der Schnitt von der Mode um 1830 deutlich beeinflußt.

Bild 15. Figurenbild zu „Don Giovanni“. Leipzig 1822 (Original im Leipziger stadtgeschichtlichen Museum). Wir finden hier die eingeschobenen Mimusfiguren. Deutliches Hervorkehren des Typischen: Bauer, Richter, Furie usw. Attribute: Elviras Schleier und Mantel, die Rechnung des Gläubigers, die Fackel der Furie, der Schlafrock des Komthurs (Hausvaters!) usw.

Bild 20. „Così fan tutte“ (Bearbeitung Herklots 1820?). Mögliches Figurenbild von einem Klavierauszug. Mitte des 19. Jahrhunderts. Kostüme der Zeit. Attribut: Notar mit der Allongeperücke.

Bild 21 und 22. „Titus, der Gütige“ (vgl. S. 383). Beide Bilder vom Ende des 18. Jahrhunderts. Rokokoelemente im Schnitt der Kostüme (Panzer) und im Kopfschmuck (Federbüsche). Die exotischen Völker mit Kostümattributen: Turban, Fell usw. symbolisiert.

Bild 27—30. „Die Zauberflöte“. Tamino sehr unjaponisch, mehr griechisch in der Tunika, doch zeigt die Tunika altdeutsche Schlitzärmel. Die Schärpe, der Hängemantel und die hohen Schuhe deuten auf das: „ideal gekleidet“ der Zauberstücke hin. Pamina und die Damen im Reifrock und mit Rokokofrisuren. Pamina hell, die Damen schwarz. Sarastro halb sarmatisch. Attribut: Sonne auf der Brust. Die Sarastro-Gruppe ist durch lange Hosen, Kaftan und Turban als bühnenorientalisch, das damals auch für ägyptisch galt, gekennzeichnet. Nur der Priester zeigt ein rokokomäßig aufgefaßtes Ägyptisch. Papageno und Papagena tragen ein deutlich erotisches Gefiederkleid.

Bild 32. „Die Zauberflöte“. Figurine zu einem der drei Knaben. Nach Meinung Herrn Prof. Doeges von Schinkel. Altägyptischer Schurz im Schnitt von 1820. Attribute: Blumenkranz, Sonne, Flügel.

Bild 33—38. „Die Zauberflöte“. Figurinen, Leipzig 1793. Illuminierte Kupferstiche von S. Richter, mit handschriftlichen Bemerkungen des ersten Leipziger Regisseurs der „Zauberflöte“ (Originale im stadtgeschichtlichen Museum Leipzig). Monostatos: ein Mohr der Zeit. Pamina durch eine längere Tunika gräzisiert, sonst im Zeitstil. Tamino überdeutlich japonisierend. Attribut: Sonne. Sarastro und der Sprecher mehr theaterhebräisch als ägyptisch. Der Feuermann beweist klar, warum er im Bühnenrotwelsch: Feuerwehrmann heißt.

Bis auf die Bilder 6, 12, 16, 20, 21, 27, 28, 29, 30, welche modernen Publikationen entnommen wurden, sind sämtliche Bilder nach den Originalen aufgenommen und zum großen Teil hier zum ersten Male veröffentlicht.



1. Bastien und Bastienne. Szenischer Entwurf.



2. Die Gärtnerin aus Liebe. Figurenbild.



3. Die Gärtnerin aus Liebe. Szenischer Entwurf.

4. Les petits riens (Liebesplänkelei). Szenenabbildung.



5. Idomeneus, König von Kreta. Szenischer Entwurf.



6. Die Entführung aus dem Serail. Szenenabbildung.



7. Die Entführung aus dem Serail. Szenischer Entwurf.



8. Figaros Hochzeit. Figurenbild.
Wien, vor Mitte des 19. Jahrhunderts.

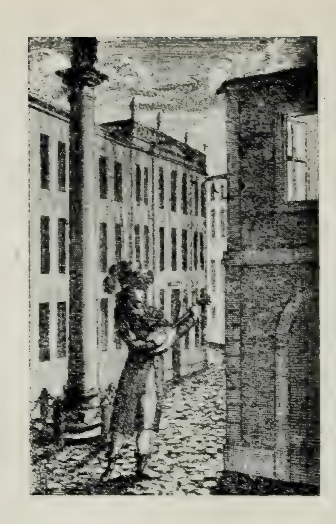


9. Figaros Hochzeit (Beaumarchais).
Figurenbild. Paris 1790.



10. Figaros Hochzeit (Beaumarchais).
Figurenbild. Paris, etwa 1790.

11. Figaros Hochzeit. Szenischer Entwurf.



12. Don Giovanni. Figurenbild.
Prag 1790.



13. Don Giovanni. Figurenbild.
Berlin, nach 1812.



14. Don Giovanni. Figurenbild.
Paris, Mitte des 19. Jahrhunderts.



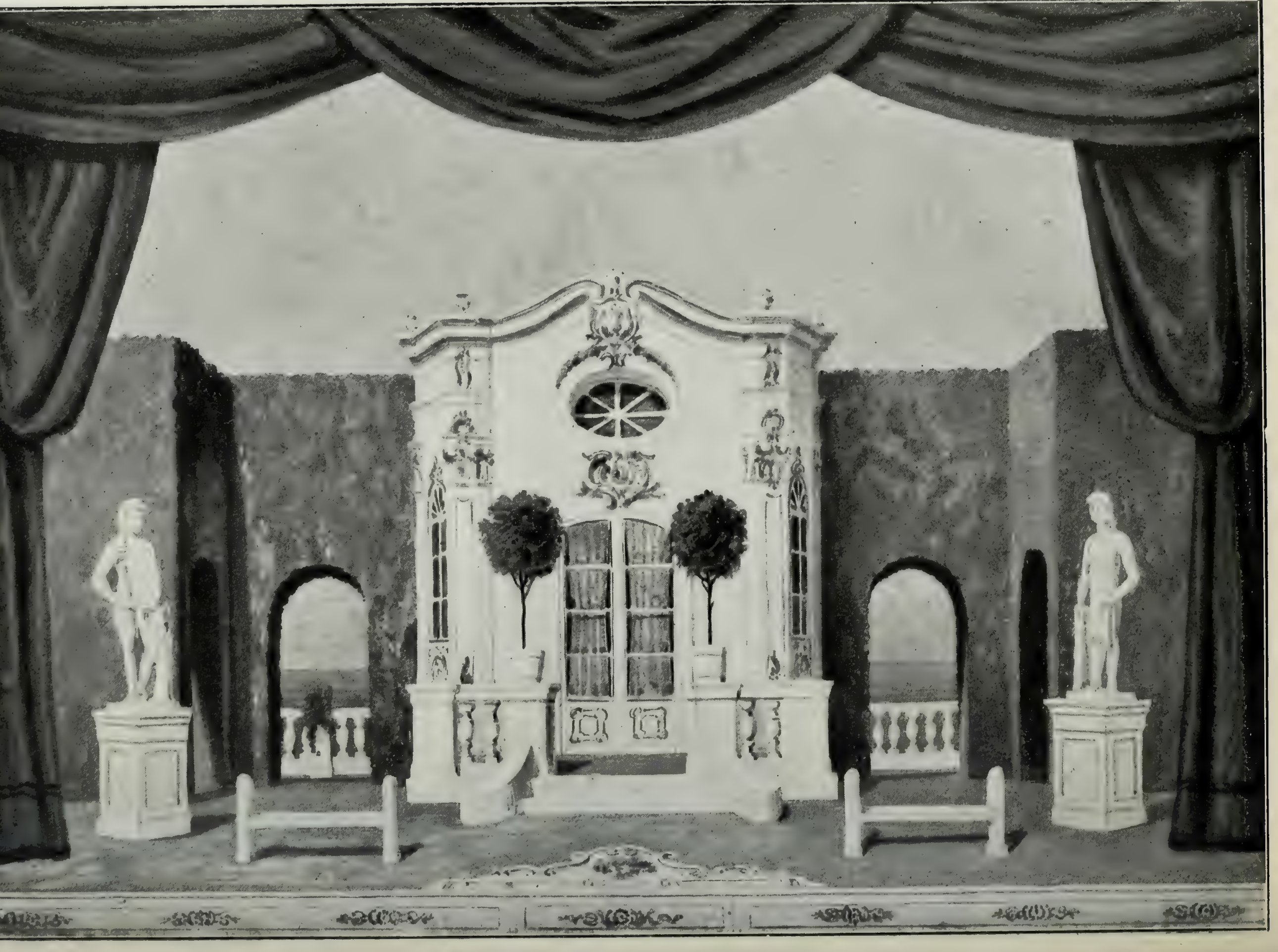
15. Don Giovanni. Figurenbild. Leipzig, um 1820.



16. Don Giovanni. Szenischer Entwurf.
Wien, Anfang des 19. Jahrhunderts.

17. Don Giovanni. Szenischer Entwurf.

18. Don Giovanni. Szenischer Entwurf.



19. Così fan tutte. Szenenabbildung.



20. Cosi fan tutte. Figurenbild. Mitte des 19. Jahrhunderts.

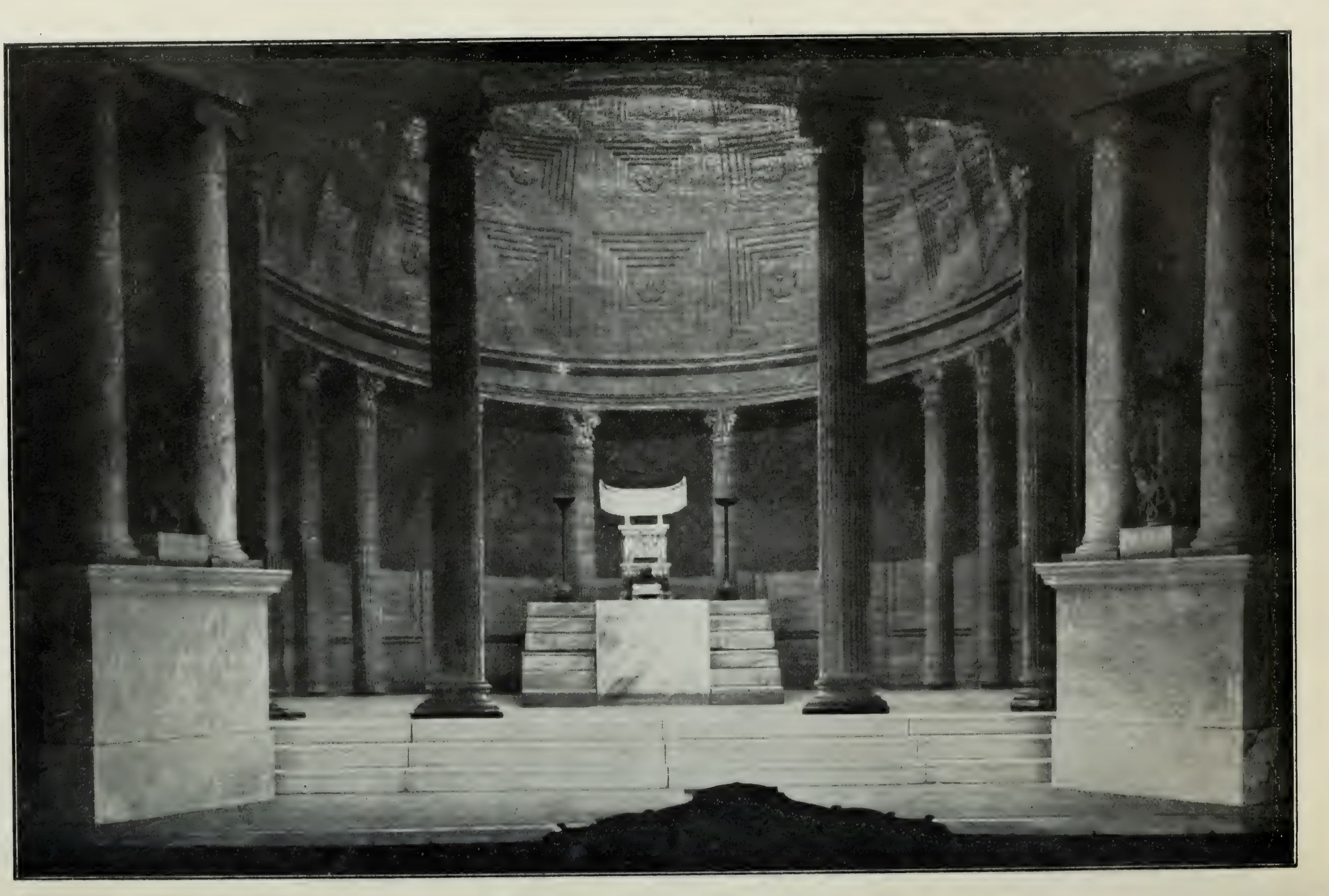


21. Titus der Gütige. Szenen- und Figurenbild.
Ende des 18. Jahrhunderts.

22. Titus der Gütige. Szenischer Entwurf. 1796.



23. Titus der Gütige. Szenenabbildung.



24. Titus der Gütige. Szenenabbildung.



25. Titus der Gütige. Szenenabbildung.



26. Titus der Gütige. Szenenabbildung.



27 Erster Act, I. Scene.

28 Erster Act. Schlußscene: Einzug Sarastros.

29 Zweiter Act: Papageno beim Zaubertischchen.

30 Zweiter Act: Ein Priester Sarastros entreißt dem Papageno die Geliebte.

27 bis 30. Die Zauberflöte. Szenische Entwürfe und Figurinen. 1791.

31. Die Zauberflöte. Szenischer Entwurf. 1793.



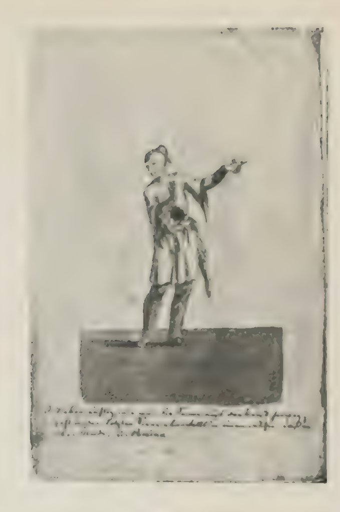
32. Die Zauberflöte. Figurine.
Berlin, Anfang des 19. Jahrhunderts.



33. Monostatos.



34. Pamina.



35. Tamino.



36. Sarastro.



37. Sprecher.



38. Feuermann.

33 bis 38. Die Zauberflöte. Figurinen. Leipzig 1793.



39. Die Zauberflöte. Szenischer Entwurf.

NAMENVERZEICHNIS

SACHVERZEICHNIS

